موضوعنا الأساسي في هذا العدد فنّ العمارة، خصصنا له عدّة مقالات. وفنّ العمارة أوسع من أن يعالج في إطار محدود، إذ هو فنّ يخلق حقائق، ويغيّر حقائق ويخفي حقائق. إنّه فنّ يشغل غير فنّان وغير خبير، قد جمع تحت لوائه المهندس المعماري، وخبير المدن، ومهندس الحدائق، وخبير المعمار وغيرهم من العاملين في شتى مجالات الصنائع والفنون الجميلة. ولن ينتهي فنّ العمارة من تحريك الرأي لما في هذا الفنّ من تشابك بين الاعتبارات الجمالية والمسائل السياسية والاجتماعية والاقتصادية. كل هذا جعل الآراء مختلفة فيه من قديم العهد، ورفعه إلى قمة الاهتمام. وكيف لا يكون ذلك والبيوت التي نسكنها، والمباني التي نعمل فيها لدينا ودنيانا، والمدن التي نقطنها عوامل من عوامل حياتنا الأساسية، وعنصر من عناصر شخصيتنا وحضارتنا، لاتخفى.

عمدنا في البداية إلى فنّ العمارة الألماني في القرنين الماضيين المستوحى من الشرق. والتأثير الشرقي ها هنا يعود إلى شغف الأوروبيين وقتذاك بالبلاد البعيدة الغريبة، وشوقهم إلى مغادرة محيطهم وعاداتهم وتعرف ثقافات البلاد النائية التي لم يكادوا يسمعون عنها إلاّ عن طريق الأساطير. ومن أمثلة الأنماط المعمارية الناجحة المستوحاة من الشرق، نصف في المقال التالي قصر «الفلهلما» الذي اتخذه فلهلم، ملك فورتمبيرغ، مقراً.

ونأتي بمقال لفرانك بلس بعنوان «الطريق القديم والطريق الجديد»، يعرض للنمط المعماري التقليدي في واحات صحراء مصر الغربية، هذا النمط الذي يغلب عليه البناء بالطين، وقد شرح صاحب المقال كيف يستخدم المهندس المصري حسن فتحي الطين في فنّ العمارة العصري المنسجم مع البيئة المحيطة عملياً وجمالياً. ولا يخفى ما في الطين من مزايا. فهو مادة طبيعية متوفّرة، جيّدة العزل، جميلة التشكيل.

ونقلتنا السيدة سعاد مهدي إلى العراق، وأطلعتنا على عمارة الألمان في بغداد في بداية القرن العشرين. ثم نقلنا فيليب شبايزر إلى الأحياء القديمة في القاهرة واصفاً مشروعاً مصرياً ألمانيا لترميم مبان تاريخية، وهو أوّل مشروع مشترك يحاول تحقيق مايسمى «بالحماية الجماعية»، أي حماية مجموعة من المباني المتقاربة، كما هو متبع في ترميم الأحياء العتيقة في أوروبا.

وفي مجال الفنون المتصلة بالعمارة، عرضنا لقرية الفنّانين، وعرضنا هاينريش فوغيلر الذي كان فنّاناً متعدد المواهب، سخر مواهبه هذه لخلق طابع معماري متكامل الجوانب. وفكرة التكامل هذه، أي اتصال الفروع الفنية المتصلة بالعمارة اتصالا محكماً دقيقاً، كانت من الأفكار التي حملت على إنشاء مدرسة «الباوهاوس». وكان من أهداف هذه المدرسة الشهيرة، «تكوين أناس يدركون العالم الذي يعيشون فيه، ويخترعون بما اكتسبوه من معرفة ومهارة أشكالاً ترمز إلى هذا العالم». وهكذا ربطت هذه المدرسة الموهبة الفنية بالمهارة الحرفية، ودرّبت عليهما معاً. ويظهر لك مكانة فنّ العمارة في هذه المدرسة من برنامجها الأساسي الذي جاء فيه «إنّ العمارة لهي غاية جميع الأعمال التشكيلية».

ولقريب العلاقة بين العمارة وهندسة الحدائق، خصّصنا مقالاً لبيتر ليني، مهندس الحدائق الألماني الكبير الذي اشتهر في القرن التاسع عشر. وقد وضع نصب عينيه ربط الفنّ بجمال الطبيعة. وكان يرى في عمله الحدائق «تشكيلاً للطبيعة». ومما يزيد من فضله أنه لم يخدم طبقة الأثرياء وحدها، وإنّما انتفع بأعماله طبقاتُ الشعب الفقيرة أيضاً، وهذا ما كان يقصد إليه ليني.

إلى جانب هذا تطرّقنا إلى مواضيع أخرى، كالحدث الثقافي الهام الذي كان في العام الماضي في برلين، حيث خُصّص مهرجان برلين الرابع «آفاق 89» للقاء الشرق بالغرب قديماً وحديثاً، واشتمل هذا المهرجان على عروض كثيرة من موسيقى وأدب ومسرح وأفلام، من مناطق البحر المتوسط. ورافق المهرجان معرض «أوروبا والشرق من 800 إلى 1900» الذي عُرضت فيه مجموعات هائلة من التحف والكنوز الفنية.

وأتينا بمقال لنور الدين الصالحي، عرض فيه نبذة عامة عن الموسيقى العربية في العصور الماضية، وأشار إلى بعض الفروق الأساسية بينها وبين الموسيقى الغربية. ثم رأينا أن نعرض لذكرى الثورة الفرنسية المائتين، فبعد قرنين من هذا الحدث الخطير، يسهل التحليل، ويسهل السؤال عما جناه الفرنسيون من هذه الثورة وجناه العالم.

صورة الغلاف:
غونتا شتولس ـ سجاد حائطي من نوع «غوبلين»، أحمر وأخضر
الزخرفة، 1928

عناصر شرقية في المعمار الأوروبي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر

شتيفان كوبلكام

ربما كان بوسع الذي زار برلين مرة بالقطار أن يلاحظ أو يتذكر، بعد أن يقطع القطار محطة بوتسدام/ غرب، مبنىً غريباً بعض الشيء في ذاك المحيط، يقع على حافة خليج الهافل، قريباً جداً من سطح المياه. وتبدو غربة ذاك المبنى وغرابته وسط خطوط المنازل الحديثة، والمباني المعدة للإيجار من وجود قبة صغيرة تتوسطه، ومنارة ممشوقة تشبه المئذنة إلى جانبه، وواجهة أمامية ملساء منحدرة بوضوح. وتتسق هذه المظاهر المعمارية الثلاثة مشكلة وحدة واحدة يمكن بسهولة القول إنها تكاد تكون مسجداً. أمّا الذين لايعرفون الأنماط المعمارية للمساجد جيداً، فإنه يمكنهم بسهولة أن يعتبروا المبنى شرقياً. لكن، من أين أتى المسجد إلى تلك الناحية؟ وهل كانت ببوتسدام أقلية إسلامية قامت ببناء مسجدٍ هناك؟. والحقيقة أن ما يبدو مسجداً ببوتسدام ليس مسجداً في الواقع على الإطلاق. ذلك أنّ المبنى الذي شيّد عام 1842 كان يخدم هدفاً تقنياً. ولا تزال بداخله آلةٌ بخاريةٌ قديمةٌ كانت تُستخدم لرفع المياه من الهافل إلى حديقة قصر سانسوسي لتدوير نوافير المياه. أمّا البرج الذي جاء على شكل مئذنة، فلم يكن في الحقيقة غير مدخنة المبنى.

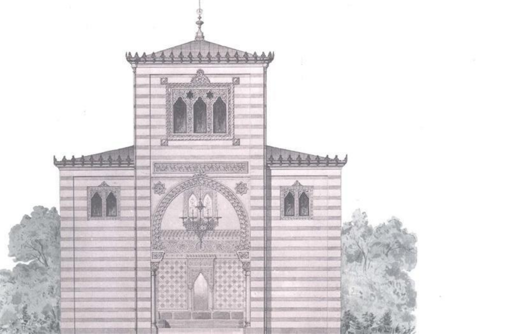
شيّد المبنى المهندس لودفيغ برسيوس 1805-1845 تلميذ شنكل. وما كان استخدام هذا الطراز المعماري آنذاك أمراً غير معتاد. بل إنه يقع ضمن تقليد يرجع إلى القرن السابع عشر، ويتعمد اللجوء إلى طرز معمارية غريبة. ففي بوتسدام وسانسوسي وحدهما، هناك مبنى رفع المياه المذكور، ومدخل حديقة مبنيّ على الطراز القوطي الجديد، حيّ مبنيّ على الطراز الهولندي للعمال الهولنديين آنذاك، ومبنى بوذي الطراز، وصفّ من المباني على الطراز الصيني. ثم إنّ هناك بالاضافة إلى ذلك هرماً مصري الطراز، وحمامات رومانية توهم الرائي حتى اليوم أنه موجود بإيطاليا المشمسة. وتشكّل هذه المباني والمنشآت متحفاً على الطبيعة للطُرُز المعمارية ومعالم في تاريخ الهندسة المعمارية، تجمع بين عناصر ثقافية متباينة في الزمان والمكان في صعيدٍ واحد.

وربما اعتبر بعض النقاد اليوم مثل هذه المجموعة المتنافرة أمراً تافهاً، أولا ينمّ عن ذوقٍ فني رفيع، على أنه تبقى لتلك المباني فتنتها التي لايمكن إنكارها. ففي هذه الطرز المعمارية الغريبة، تظهر درجة المعرفة التاريخية، وما ارتبط بتلك المعرفة من أوهام وأشواق ورغبات، تبدو حيةً حتى اليوم. لقد كانت تلك الأوهام والخيالات عن الشرق تعبيراً عن حصائد وانفعالات وخيبات النفسية الأوروبية في تلك الحقبة التاريخية. وهكذا يبدو «الشرق» نقيضاً للحضارة الأوروبية. فقد تضخمت المدنية الأوروبية، وتصاعد ضجيجها، وتعاظمت حركيتها، وصار همّ النجاح أول الهموم في ذاك المجتمع الذي ساده تنافس فظيع، فبدا الشرق، أو بدت الصورة الأوروبية عنه، بديلاً مرغوباً فيه، ونمط حياة آخر محتملاً. فالتقابل بين الشرق والغرب - في أفكار الأوروبيين عن ذلك حينذاك - كان تقابُلاً بين العمل، والاستمتاع بالحياة. ولأن «إنتاج» المشرق بأوروبا لم يكن ممكناً، فقد كان المخرج إمّا الهرب من الحضارة الجديدة، أو شطط المخيلة. وكان ذلك الشرط الضروريّ لذلك الطراز المعماري والفن المتشرّق، بغضّ النظر عن درجة المعرفة بالشرق، والثقافات الغريبة غير الأوروبية، التي كانت المعرفة بها أحياناً سطحية، وأحياناً أخرى ذاتية مشوّهة. فقد جاء القرن الثامن عشر وملاحظات الرحّالة الأوروبيين عن الشرق لا تزال تمتزج فيها المراقبة الدقيقة الواضحة بالخيالات والأوهام

والرغبات الذاتية. وفي أواخر ذاك القرن، كانت معلومات الأوروبيين عن الشرق قد ازدادت كماً وكيفاً، كما أنّ طرائق المراقبة نزعت منزعاً أكثر علميةً وحياداً. فإلى جانب التقارير عن المشاهدات، والاهتمام بالغرائب والعجائب، بدأت تظهر في كتب الرحالة ملاحظات جغرافية ونباتية، وأخرى ذات طبيعة إثنوغرافية.

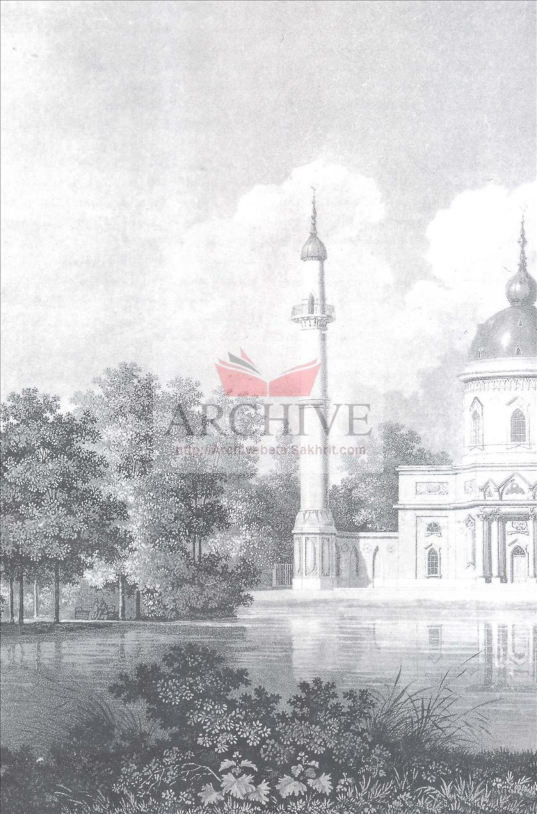
ومع تطورات تقارير الرحالة وملاحظاتهم، بدأ الاهتمام بالمعماريات الشرقية وأوصافها يتّخذ منحى مستقلاً. والواقع أننا نجد في تقارير الرحالة إلى الشرق منذ القرن السابع عشر رسوماً للطرز المعمارية المثيرة للانتباه، يمكن اعتبارها صالحة للاعتبار والتقليد. ثم ظهر علم الآثار كعلم مستقل، فازدادت المنشورات ذات الطابع المعماري. وقد أمكن مع تزايد أعداد الدراسات والمخططات حول المعمار الشرقي أن يبدأ تصور فني تاريخي عن الشرق لدى الأوروبيين بالنشوء. وصار بوسع البنائين والمعماريين أن يلجأوا لحل اشكاليات التصور، والمشكلات العملية، لكتب ورسوم نموذجية موضوعة مسبقاً بمختلف الطرز المعمارية، سواء في ذلك هندسة الحدائق ودور السكن. لكنّ أعراف البناء الأوروبي، وتقاليده الفنية العريقة، كانت تحول في القرن الثامن عشر بعدُ دون استخدام طرز فنية غريبة فيه. لذا، فقد بدأت تجارب الغربة والغرابة في هندسة الحدائق. وفي تجارب هندسة الحدائق هذه، تبدو إشكاليات الطراز المعماري الأوروبي في القرن التاسع عشر. فقد انهار في ذاك القرن النموذج التقليدي الذي كان سائداً، واحتار العقل المعماري الأوروبي أمام النماذج الكثيرة الغربية المعروضة عليه، مما أدّى إلى المبالغة في الاعتبارات التاريخية والانتقائية في الفن المعماري. وهكذا، فإنّ السؤال: أي طراز نستخدم في البناء؟ اكتسب هذا السؤال أهمية فائقة في القرن التاسع عشر، وهو أمر جديد نسبياً ما كان مطروحاً في القرن الثامن عشر، بل كان ذلك من قبلُ طُرْفةً ثقافيةً حافلةً بالغموض والمشاعر الجياشة، تتعلق بمحاولة «امتلاك العالم» بشكلٍ مصغرٍ عن طريق التقليد والاحتذاء المعماريين.

وغالباً ما أدّت أسبابٌ خارجيةٌ إلى سواد موضة جديدة غريبة. فقد أدت حملة نابليون على مصر سنة 1798 إلى حد كبير إلى ظهور اتجاه لتقليد الفن المصري القديم في الصناعات الحرفية التزيينية، وفي الهندسة المعمارية. وبعد احتلال فرنسا للجزائر عام 1830، بدأ الرسامون، والكتاب، والمعماريون يهتمون بالشرق الإسلامي. ولكن، فقد كانت هناك بواعث داخلية أيضاً شجّعت الاتجاه نحو الشرق. فقد ظهرت رغبات قوية لاصطناع قرابة ثقافية وحضارية مع العالم القديم. لقد أعجب الأوروبيون أشدَّ الإعجاب بالحضارة المصرية القديمة، فأفاضوا عليها تصورات مثالية، كما فعلوا مع الحضارة الصينية. ومن هنا، فقد اندفع كثيرون باتجاه اعتبار أنفسهم مصريين، ورغبوا أن يُدفنوا - كالمصريين القدامى - تحت أهرامات صغيرة. وناسب الطراز المعماري السائد



الفلهلما: رسم «للقاعة الدمشقية» فيها





في أوروبا آنذاك هذا «الإحياء المصري». والمعنيّ بذلك طابع السهوم والعظمة للهندسة المعمارية المصرية القديمة، والظاهر الأملس والحاد والشاسع للتماثيل المصرية. فقد لاءم ذلك الكلاسيكية المعمارية الأوروبية.
وهكذا فإنّ تلك الأشكال المصرية الهندسة استعملت حيث كان المراد بعث مشاعر الهيبة والعظمة والخشوع، مثل أبنية الأضرحة، والمدارس، والمكتبات، والمحاكم، والسجون.
في القرن الثامن عشر، كان استخدام الطرز المعمارية الغربية قاصراً على التكوينات الهندسية المؤقتة مثل بيوت الحدائق ومشربياتها التي كانت تؤلف من الخشب. أما الأبنية الضخمة والباقية فقد ظل مسيطراً في نطاقها الطراز المعماري الكلاسيكي الموروث عن الإغريق. لكن، مع اكتشاف الطراز المعماري القوطي من جديد، ومع ازدياد الميل إلى التلوين والتزيين بدأت سيطرة الطراز الكلاسيكي تتراجع. وبذلك صار من الممكن تدريجياً اختيار طراز معماري غريب، حتّى في الابنية الضخمة والرسمية.
كان جان ناش 1752-1835 مثل كثير من زملائه، يتمتع بمعرفة واسعة في مجال الطُرز المعمارية. وقد استطاع أن يخطط أحد أكبر الشواهد المعمارية الأوروبية ويبنيه على الطراز الشرقي، وهو الجناح الملكي بمدينة برايتون الواقعة على الساحل الجنوبي البريطاني. وينم نموذجه المعماري عن إبداع ذاتي ضمن الطراز الشرقي، لا لأنه كان يجهل تفاصيل الطُرز المعمارية الشرقية مثل بعض المعاصرين، بل لأنه لم يقصد أن يأتي بناؤه تقليداً بحتاً للقصور الشرقية. فقد استخدم تفاصيل هندسية شرقية فعلاً، لكن ليأتي البناء بعد ذلك بشكل عام تعبيراً عن الشرق، كما تصورته المخيلة الأوروبية حينذاك، ذلك الشرق الذي يمتد من المشرق العربي وحتى الهند والصين.
أما المعماري الألماني لودفيغ فون تسانت 1796-1857، فقد احتذى نماذجه الشرقية بطريقة أدق. فقد رسم مخططاً لمجموعة من المباني المتلاصقة على الطراز الشرقي بباد كانشتات للملك فورتمبيرغ فلهلم الأول، ظهرت تدريجياً بين عامي 1842 و 1863 في صورة شابهت أخيراً عمل ناش برايتون من حيث الضخامة والوظيفية. ويعتبر عمل تسانت مثلاً للمعمارية التي تعاملت مع الشرق بطريقة أكاديمية. فتنظيم هيكل البناء، وخطته الأساسية غربيان أو أوروبيان. وبقية الأموزذات طابع شرقي: الواجهة، وأشكال النوافذ، والقباب، والهندسة الداخلية، إذ احتذى تسانت في كل هذه التفاصيل النموذج المعماري المغربي. لكن يمكن القول بشكل عام إن عمل تسانت مثل لغةً هندسيةً خاصةً، هي عبارة عن تأويل أوروبي للشرق، يستند إلى معرفة دقيقة بالنماذج والطُرز المعمارية المشرقية.
لقد ارتبط الشرق في ذهن الأوروبيين بالمتع الحسية الواعدة، والأساطير الرائعة الجمال. ولذلك فإنّ الطُرز المعمارية الشرقية لم تكن مرغوبة في أبنية الاستمتاع والروعة ذات الطابع الاقطاعي المتأخر فقط، بل استخدمت أيضاً في أبنية عادية وعامة، مثل المقاهي والكازينوهات والمسارح. وهكذا جرى الإقبال على استخدام الطُرز المعمارية المستوحاة من المشرق في الأماكن والمناسبات التي أريد منها وفيها الخروج على رتابة الحياة اليومية، أو بعث الخيالات والأحلام، أو الإشعار بالثراء والترف والمتعة، أو التشجيع على استهلاك بعض السلع مثل القهوة والتنباك. وهما سلعتان غارقتان في أوهام الاستمتاع الشرقي بالحياة في مخيلة الأوروبي. وهناك، حيث كانت المصالح التجارية كامنة وراء البناء، لم تكن للبذل والإغراب حدود. ففي مثل هذه الحالات، كان الطراز المعماري يُستخدم كوسيلة اعلامية ثُلاثية الأبعاد. فقد بنى تاجر للشاي بهامبورغ بناء على الطراز الصيني لسلعته.
وفي درسدن، بُني مصنع لإنتاج السجائر على شكل مسجد. وفي بريطانيا، بُني مصنع للأقمشة على طراز معبد دندره المصري، لأنّ صاحب المصنع كان يستورد القطن لذلك من مصر.
وكانت المعارض العالمية، التي بدأت تقام منذ منتصف القرن التاسع عشر وسيلةً من وسائل التعرف للثقافات الغربية، وطرزها المعمارية. ففي باريس، فكّر القائمون على المعرض الدولي بها عام 1867 أن يبنوا أجنحة للبلدان العارضة، كل بحسب الطراز المعماريّ السائد في ذلك البلد. وهكذا ظهرت في أرض المعرض معابد مصرية، وأبنية على طراز الإنكا المعماري، وقصور مغربية، أزيل جميعها بعد نهاية المعرض. وفي 1878، أضيفت أجنحة بالطرز المعمارية لكل البلدان المشاركة

بالمعرض وسُمّي الامتداد الأمامي الناتج عن ذلك «جادّة الأمم». وفي 1889، تحول ما سُمّي بشارع القاهرة إلى متنزّه، لذّت مشاهدته لعشرات ألوف الناس. فقد استخدمت في بناء الشارع وحوانيته عناصر معمارية استُوردت من مصر، وأكملت بالخشب والجبس لتمثل في النهاية شارعاً من شوارع القاهرة القديمة. وجيء بتجار وباعة مصريين حقيقيين لممارسة حرفهم اليومية فيه. وهذا المبدأ، مبدأ نقل الشرق بشكل مصغر إلى أوروبا، أخذه العاملون في مجال هندسة المعارض العالمية عن هندسة الحدائق الأوروبية المستوحاة من الشرق في القرن الثامن عشر. وحتّى في حدائق الحيوان، جرى استخدام العناصر الشرقية المعمارية والتزيينية بكثرة. ففي سبعينات القرن التاسع عشر، استخدمت عناصر شرقية معمارية بحديقة الحيوان الشاسعة ببرلين. وكان بوسع المهندسين لذلك أن يشيروا إلى عناصر شرقية في هندسة حديقة الحيوان بأنتفيرين، والمعارض العالمية. وقد ظلت العناصر المعمارية الشرقية تستخدم في تشكيل أقفاص الحيوانات وبيوتها الصغيرة داخل حدائق الحيوان بأوروبا حتى الثلث الأول من القرن العشرين. وقد حاول القائمون على العمليات التزيينية أن يُراعوا في ذلك مواطن الحيوانات الأصلية، لكنهم لم يوفقوا في ذلك دائماً. فقد بُنيت أقفاص وبيوت على شكل قصور شرقية أو معابد لحيوانات آتية من غابات استوائية أو صحارى، بحيث بدا التنافر واضحاً بين البيئة المحيطة والمبنى.

والملاحظ أن المؤرخين الجادين للمعمار الأوروبي في القرن التاسع عشر لم يُلقوا بالاً للمباني المهندسة على طُرز مصرية أو يابانية أو مغربية. ويرجع ذلك إلى ضآلة الإتقان من الناحية الفنية، وقِصَر زمن الاستعمال لتلك الأبنية، في الغالب. وهكذا، فإنّ تلك الأبنية بقيت أحياناً في موقع وسط بين الهندسة المعمارية، والتزيين. لقد كانت تلك الأبنية تداعب مخيّلات الناس ورغباتهم، وتستمد جاذبيتها من أوهامهم وأحلامهم. وهذه كلها أمور نبذتها الهندسة المعمارية السائدة. فالمتعة الموعودة التي تدفع الناس للسيرك، أو لقراءة مغامرات الرحالة الاستعماريين، وجدت تعبيراً مجسّداً عنها في الطرز المعمارية الغريبة.

وجاءت وسائل الإعلام الحديثة في القرن العشرين لتغني عن تصاميم القرن التاسع عشر المثلثة الأبعاد. فحل الفيلم والتلفزيون في مجال الرغبة والإقبال محل المتع القديمة. فبدلاً من استيراد غرائب الشرق، وحضور معارض الغرائب، صار ممكناً الاستمتاع بالشرقيات وغيرها بالعين عن طريق السينما والتلفزيون. كما أن تحوّل السياحة إلى عرف شعبي أوروبي وغربي واسع النطاق قرّب الشرق، وأزال عنه طابع الغرائبية. ●



بطاقة تاريخية مصوّر ع
مصنع السجائر «ياند
بمدينة درسدن

الفلهلما

فيلا على الطراز المعماري الأندلسي لملك فورتمبيرغ

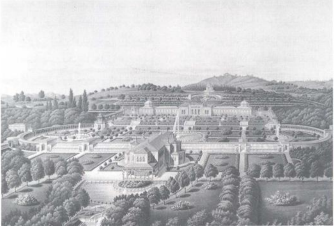
شتيفان كوبلكام

يصعب على الزائر للفلهلما اليوم أن يتبين روعتها الأصلية. ففي الحرب العالمية الثانية، أصيبت أكثر مبانيها إصابات مباشرة. ومن أجل ذلك، فإنّ أكثر ما تبقى تعذّر إصلاحه، وأزيل في فترة ما بعد الحرب. لذلك لم يبق من الغرف الداخلية شيء قائماً. وقد حُوِّلَ المكان بمجموعه إلى حديقةٍ للحيوان.

ولمباني الفيللا المذكورة، ومحيطها، قصة بناء بالغة التعقيد. فقد بدأ الأمر عندما اكتشفت بساحة قلعة روزنشتاين عام 1829 ينابيع مياه معدنية. ففكر القائمون على هندسة البناء في أن يضيفوا حمامات وبيوتاً للسباحة ضمن الحديقة المبنية على الطريقة الإنكليزية، إثراءً لجمال المكان وروعته. لكن المخطّطات التي قدّمها مهندس روزنشتاين جيوفاني سالوتشي (1769-1845) تجاوزت حدود بناء حدائقي. فقد كان من ضمن خطة سالوتشي ربط المبنى الرئيسي المقترح بمبنيين على جانبيه كحديقتي شتاء. واختار لذلك كله الطراز الإغريقي الذي لم يبدُ للملك زاهياً ومنعشا بما فيه الكفاية. وبعيداً عن القلعة كان التخطيط إقامة معتزلٍ لطيف. وكان رأي الملك ان يكون المعتزل على الطراز القوطي أو الأندلسي. وجرت الاستعانة بمهندس آخر، فقدّم لذلك خطة لم تحظ بالرضا هي أيضاً. وتأجل البناء من عام إلى آخر، نضجت خلالها تصورات الملك حول مايريد بناءه فعلاً. وفي 1837 كُلِّفَ اخيراً مهندس مغمورٌ نسبياً آنذاك من شتوتغارت اسمه تسانت بوضع مخطط للأبنية وفق تصورات الملك.

وكانت مشكلة تسانت الرئيسية تلبية رغبة الملك بناءٍ على الطراز الأندلسي، يتوافق واحتياجات الإنسان الأوروبي، ولا يبدو غريباً وسط البيئة التي قام فيها. فانطلق تسانت من قناعة تقول إنّ المهمة التي كُلف بها تتطلب العودة الى «الأعراف المعتادة» والتي تعني الاستناد إلى مبادئ الفن الاغريقي في إقامة بناءٍ خطوطه الكبرى كلاسيكية، وتفاصيله، وتشكيلاته الداخلية أندلسية المنزع.

في تلك الحقبة كانت الكتب عن الهندسة المشرقية والإسلامية وطرزها المعمارية كثيرة، تميّز بين الطرز المعمارية المختلفة ضمن المجال الثقافي الإسلامي. ولكن، كانت هناك وجوه من الخلط والتشابك بين تعابير ومصطلحات مثل مشرقي، وأندلسي، وإسلامي. ويبدو أن تصورات الملك لم تكن تتعدى الانطباع الشرقي. وقد لجأ تسانت لتحقيق رغبات الملك إلى استخدام عناصر بنائية وتزيينية أندلسية في الأكثر. في 1837، عرض تسانت تصوراته الأولية عن الفيللا ومحيطها. لكن البدء بالتنفيذ تأخر حتى 1842. وخلال سنوات التردد، أدخل تسانت تعديلات على خطته الأولى آخذاً بالحسبان مطالب الملك بالاقتصاد والتوفير في غير التجهيزات الضرورية. وفي عام 1843 كان «البيت الريفي» الأندلسي جاهزاً في معالمه الخارجية. كما أن جناحيه المُعَدَّين كحديقة شتوية كانا قد أقيما. لكن،



لودفيغ فون تسانت ـ منظر عام لأرض الفلهلما

كان لابد من الانتظار ثلاثة أعوام أخرى قبل الاحتفال بالافتتاح لإكمال الهندسة الداخلية والتزيينات. ووقتها، بُدئ ببناء القاعة الكبرى للاحتفالات التي أقيمت بأسفل التل أمام الخط الأوسط للبناء. وكل الاضافات والمنشآت الأخرى التي تمت بعد ذلك أخذت بالاعتبار ذلك الخط الأوسط: الدار الخلوية للنزهة والاستمتاع فوق الفيللا، وبماشي النزهة من حديد الزهر، والأكشاك وقاعة الصور، الضوء من السقف الزجاجي. وفي الوسط، نبع صناعي بنافورة لطيفة تزقزق منها المياه. ومن الجانبين، تؤدي ممرات إلى غرف داخلية للجلوس والسمر. أما الطابق الأرضي، فتنتشر حول قاعته الرئيسية غرف النوم، والحمامات، وقاعة الرسوم والصور، وغرف للسكن والعمل، وقاعة للطعام، وقاعة مقبّبة للاحتفالات. وقاعة الاحتفالات هذه هي مركز ذلك الطابق، بل والبناء،



منظر داخلي لمبنى الاحتفالات. (صورة من كتاب الفلهلما لفون تسانت، 1855)

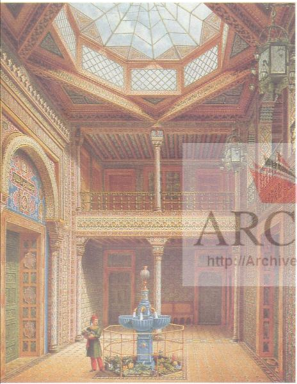
و«القاعة الدمشقية» التي بنيت بعد وفاة تسانت، والمطابخ.

احتلت قاعات السكن، وحدائق الاستنبات مركز البناء ووسطه. وكانت الفكرة الأولى أن يكون المبنى الأوسط هذا حماما ضخما وقاعات سباحة. لكن، عُدل عن هذه الفكرة وجُعل الحمام فيه قاعة واحدة كبرى. أما مدخل المبنى، فكان من جهة الجبل. وبعد قاعة المدخل المتوسطة الحجم، يصل الداخل إلى مبنى ذي طبقتين يدخله فعندها تتقاطع محاور الفيللا. ومنها يمكن الإشراف على الحدائق، وعلى وادي نهر النيكار، كما على الساحات الداخلية للبناء بنوافيرها الضخمة، ومباني الاستنبات. وعلى جدران القاعات، انتشرت مرايا ضخمة تضخّم المناظر إلى ما لا نهاية، وتزيد من روعة التشكيل الداخلي. وهكذا، فإنه في مساحةٍ صغيرةٍ نسبياً كهذه تتلاقى عناصر معمارية كثيرة، لا نرى مثلها في الطراز المعماري الإسلامي. صحيح أن هناك تفاصيل كثيرة إسلامية

الأصل، بيد أن هناك عناصر كثيرة اعتبرت «شرقية» في تصور الأوروبيين آنذاك وحدهم. والانطباع الشرقي توحي به قبة القاعة الظاهرة من بين كل أجزاء البناء، والتي تذكّر بالجوامع العثمانية والفارسية. أما في قصر الحمراء، فإننا لا نلاحظ قباباً إلّا فوق الحمّامات. ومن هنا، فإنّ الفتحات الضوئية الموجودة على الجانبين الأعليين للقبة مأخوذة من ذلك التقليد الأندلسي. كما أن التزيينات، والمنخفضات، ووجوه الترقيش في القبة من الداخل والخارج مأخوذة عن أندلسيات متشابهة. ذلك أن المهندسين المسلمين استطاعوا عن طريق ذلك كله الانتقال التلقائي من التربيع في أساس القبة إلى التدوير في ذروتها. وتعتبر أعالي النوافذ والأبواب من جهة الحديقة، والتي تظهر على شكل حدوة حصان، أندلسيةً أيضاً. والأعمدة المشوقة التي تتخلل القباب الصغيرة مأخوذة بوضوح عن الحمراء. على أنّ تلك الأشكال والتزيينات لا تبلغ مبلغ الحمراء في الامتشاق والليونة.

بيد أن الطابع الشرقي الفاتن يبدو بأجلى وضوح في الألوان والترقيشات التي طليت بها القاعة من الداخل. والألوان الرئيسية السائدة هي الأحمر والأصفر والأزرق. ومن خلال تقسيمات الألوان، وضروبِ التزيين، تنقسم الجدران في عدة حقول، تحدد كلاً منها ضروب من الزينة، ويمتلئ كل حقل بوجوه مختلفة من التزيين والترقيش والتجزيع. وتختلط نماذج الترقيشات بأشكال هندسية أخرى على الجدران. وضمن الأفاريز والحقول، هناك أشكال تزيينية أخرى، استند فيها تسانت إلى كتب في الفن الشرقي. لكنه ما نقل مرةً نقلاً بحذافيره، بل كان يعمد الى تحليل المزيج اللوني والتزييني إلى عناصره الأولية ثم يعيد المزج بطريقة مختلفة أو يضيف إلى الأصل بُعداً لم يكن موجوداً. وقد نشر تسانت رسومه وألوانه الشرقية في كل الغرف. كما أن الأثاث شابه تأثيث القصور الشرقية. فقد كانت هناك مقاعد واسعة ومريحة ومنخفضة. كما كانت هناك وسائد مدورة، وسجاجيد ثمينة، وستائر حريرية. بل إنّ تقليد الشرق يمضي إلى أكثر التفاصيل صغراً. ولذا، فإنّ الناظر المتفحص كان يحس إلى جانب الفتنة الشرقية الساحرة بتقليدية أكاديمية جافة بعض الشيء.

أما من الخارج، فإنّ الفيللا كانت تبدو بشكل هندسي دقيق، يحيط بها من الجانبين الجناحان المخصصان للاستنبات. وقد نُظم المبنى كله بحيث يبرز المبنى الأوسط بشكل خاص عن طريق الأجنحة الجانبية، والزوايا ذات المشربيات، والقبة على المبنى الأوسط التي تزيد من إحساس الناظر إليها بالارتفاع والسموق والتفرد. وينشأ لدى الناظر من الخارج الانطباع بأنه أمام مبنى من طراز الباروك. لكن التفاصيل - كما سبق القول - كلها شرقية



فناء النافورة. (صورة من كتاب الفلهلما لفون تسانت، 1855)

الطابع: القبة على المبنى الرئيسي في الوسط، والهلال الذي يعلوها، والأعمدة الجانبية التي تنتهي بأهِلّةٍ أيضاً، وحدوة الحصان التي تنتهي بها النوافذ والأبواب. كما ان تزيينات السقف، والواجهات تُعطي انطباعاً شرقياً. أمّا الألوان العامة للمبنى، فهي الأحمر والأصفر من الأحجار الطبيعية التي كُسيت بها الواجهة. ثمّ الذهبي، وهو لون القبة، والبرونزي، لون بيوت الاستنبات ذات الهياكل المعدنية.

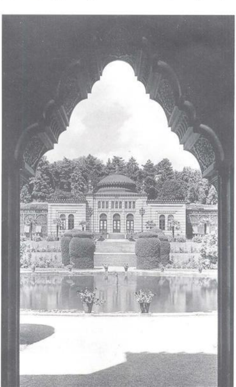


جناحٌ في مجموعة بيوت الاستنبات
الحديدية

وليس معنى ذلك أن جناحي الاستنبات بديا إلى جانب المبنى الرئيسي باعتبارهما من الدرجة الثانية. لقد بديا بالفعل كَنِدَّيْن لمبنى السكن. والواقع أنهما لم يُنشآ لغرض حدائقي أو نباتي بقدر ما كان المراد منهما إحداث انطباع بالامتداد اللامتناهي وسط المساحات الخضراء. أما التكوين المعدني لبيوت الاستنبات، فأخذه تسانت عن حديقة النبات في باريس، وهو يعتمد خطة الإعداد المسبق للتكوين. أما أجنحة البناء نفسه، ومشربيات الزوايا والجوانب، فقد اصطنع لها تسانت خطة بناء موحدة، يمكن مدها بعد ذلك بقدر ما يراد. وقد صُبّت المعادن بفورتمبيرغ، أما تركيب المعدن، فقد تم في مكان البناء. ورغم ارتفاع نفقات البناء بشكل عام، فإنّ الملك فلهلم الأول أصرّ على صنع بيوت الاستنبات من المعدن. ولو بُنيت البيوت بالخشب، لقلّت نفقاتها كثيراً. فقد كان الملك حريصاً على إظهار اهتمامه بهذا النوع الجديد من التقنية الذي ازدهر آنذاك بفرنسا وبريطانيا. وإصرار الملك على ذلك يدلّ على أن المهندسين في فورتمبيرغ كانوا يتتبعون التقدم التقني في الدولتين الكبيرتين باهتمام، كما يدلّ على حرصهم على إظهار قدرتهم على القيام بمثل مايقوم به الفرنسيون والبريطانيون. وليس مصادفةً أن تُستعمل تقنياتٌ متقدمة في البناء، وأن يرتبط ذلك بطراز معمار شرقي كان فاتناً آنذاك. فالفيلا في الحقيقة تدلّ بوضوح على حبّ الملك فلهلم للتجربة والجديد والخيالي.

هكذا، فإنّ الشرق المتخيَّل ظهر هنا في الأثاث، والهندسة الداخلية، والرسوم. ثم اكتسب بُعْداً آخر من خلال بيوت الاستنبات: «فقد نمت في بيوت الاستنبات نباتات وأزهار وورود جنوبية بعلاء وازدهار، وسجادات رائعة من اللون». أما الزوار القلة الذين كان الملك يسمح لهم بدخول جنته تلك، فإنهم كانوا يواجهون بعالم شرقي كامل، لكنّه شرقي في الخيال، لا في الواقع. ذلك أن تسانت، والملك فلهلم على حد سواء، لم يريا الشرق الواقعي على الإطلاق.

ويبدو أنّ الملك تحرّج من أن يطّلع العامّة على تبذيره للأموال في هذا البناء الفخم وفي وقت كانت الأوضاع السياسية فيه غير مستقرّة. ولذا، فقد أخفى فيللته عن العيون بقدر ما استطاع، ولم يسمح إلا للقليلين جدا بدخولها تجنباً للنقد والاستهجان. كما يبدو أنّ الملك استخدم تلك الفيلا، في تلك الظروف الصعبة، مهرباً من مشاغل الحياة اليومية، ومسؤوليات السلطة، وكتعويض عن التراجع المستمر لمقام الملكية. فقد أفادته الفيلا المنعزلة في استعادة شيءٍ من توازنه وهدوئه وسط عواصف المطالب الليبرالية في زمن موّار بالحركة والقلق على المستويين الاجتماعي والسياسي. ●



صورة خارجية للمبنى المقبّب مأخوذةً عام 1932 من بوّابة مبنى الاحتفالات

الطريق القديم والطريق الجديد
النمط المعماري التقليدي في واحات صحراء مصر الغربية

فرانك بلس

يبلغ عدد سكان الواحات بصحراء مصر الغربية اليوم مائة وأربعين ألفا، يتوزعون على واحات خمس هي: سيوه، والبحرية، والفرافرة، والداخلة، والخارجة. ويعيش هؤلاء جميعا على محاصيل بساتين النخيل التي لا يزال إنتاجها من التمر مصدر دخلهم الرئيسي رغم تغيرات العصر الحديث. ويعتمد سكان الواحات في ري نخيلهم على الينابيع الطبيعية الكثيرة التي ظلوا إلى وقت قريب يفجّرونها بوسائلهم البدائية التي تعتمد الحفر بالأدوات التقليدية. ولسكان الواحات هؤلاء الذين يعيشون بعيدا عن مجرى النيل وواديه وسائلهم الخاصة ليس في الري فقط، بل في المعمار والحرف اليدوية أيضاً.

وتُعتبر مدينة سيوه، الواقعة في أقصى شمالي الصحراء الغربية، وهي عاصمة الواحة التي تحمل الاسم نفسه، مهمةً وممتعةً من حيث الطراز المعماري الذي كان يسودها في العصر الوسيط. فقد استعمل أهلها في البناء الطين الذي كان يحتوي على نسبة عالية من الملح، وتمكنوا رغم ذلك من إقامة أبنية يصل ارتفاعها إلى ثماني طبقات أحيانا. وتبدو تلك الأبنية للناظر من الخارج مقفلة ومترابطة بحيث يبدو وسط المدينة مغطىً تماماً بتلك الأبنية العالية. وهكذا، فإنّ الحركة والتواصل داخل المدينة كانا يتمان من خلال أنفاق طويلة ومظلمة، لا يخفف من ظلامها غير بعض الفتحات لدخول النور. وما كان بوسع الغريب أن يدخل إلى المدينة إلاّ عبر أبواب السور المحروسة جيداً.

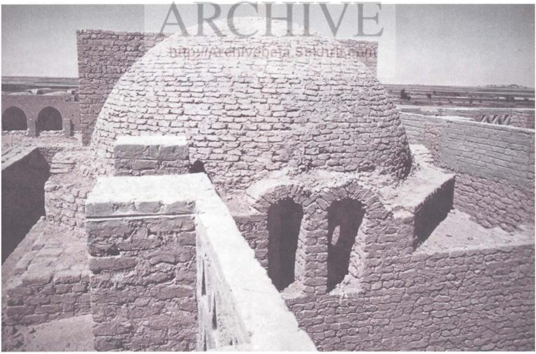
على أنّ وسط مدينة سيوه يتداعى وينهار منذ أربعينات هذا القرن. ومن خلال الخرائب والبقايا فقط، يستطيع المشاهد الخبير أن يكتشف روعة الطراز القديم، وأن يعيد تركيبه. ويختلف الوضع بواحة الخارجة، إذ يمكن حتى اليوم تبين الهندسة القديمة في أقدم أحياء البلدة. والمعروف أن بلدة الخارجة هي المركز الإداري لمنطقة الوادي الجديد. وكان المستشرق الألماني هانز الكسندر فنكلر، مؤلف الكتاب المهم والمسمى اليوم بعنوان: «التراث الشعبي المصري» قد زار الخارجة عام 1933 ووصفها بدقة. ومن ضمن ما قاله: «اصطحبني مرافقي الشاب إلى أحياء المدينة الداخلية. ثم تقدمني إلى زقاق جانبي. وبعد أن اجتزنا مدخلاً عالياً وصلنا إلى ما يشبه النفق الشديد الظلام... وتلمست طريقي ببطء وسط الظلمة، ولاحظت وجود مخرج في الأسفل. وأدركت أنني في زقاق لم أر له مثيلا في حياتي. فالمنازل يختفي نصفها في الأرض، والزقاق السفلي الذي لا يزيد عرضه على المتر الواحد يختفي كل بضع خطوات تحت مبنى من المباني، يعبر كما يُعبر النفق. والهواء في الزقائق المغطى هذا بارد ومنعش».

ويبدو أنّ هذا الطراز المعماري القائم على الطبقات المتعدّدة، والممرات العميقة والمستورة من أشعة الشمس، في جو صحراوي شديد الحرارة، مناسب جداً للمقيمين في تلك الواحات. وبخاصة أن تلك المناطق تتعرض لرياح قوية محملة بالأتربة والغبار حتى في فصل الربيع. لكن لهذا الطراز المعماري وظيفة دفاعية أيضاً بالإضافة إلى وظيفته المناخية: فلو أن عدوا استطاع الدخول إلى خلية الدبابير هذه، فإنّه لن يتمكن من التقدم إلا رجلاً واحداً بعد رجل. ولأنّ كل منزل أو مبنى يشكل بمفرده مايشبه الحصن الذين يستطيع أن يحمي حيا كاملا، فإنّ المدافعين في حالة هجوم مفترض يستطيعون إيقاف الزحف، وإبادة المهاجمين من على السطوح، ومن فتحات النور، ومنافذ الأقبية. وبذلك تصبح الأسطورة المنتشرة بين سكان الواحات، والقائلة إنّ ابنة طحّان استطاعت قتل أربعين لصاً، ممكنة. فقد تركتهم يزحفون ملاصقين للأرض واحداً بعد الآخر لدخول المطحنة، وكانت تقتل كلاً منهم عندما يطل برأسه إلى الداخل. هذا ما ذكره فنكلر عن الخارجة ونمطها المعماري بعد زيارته إيّاها.

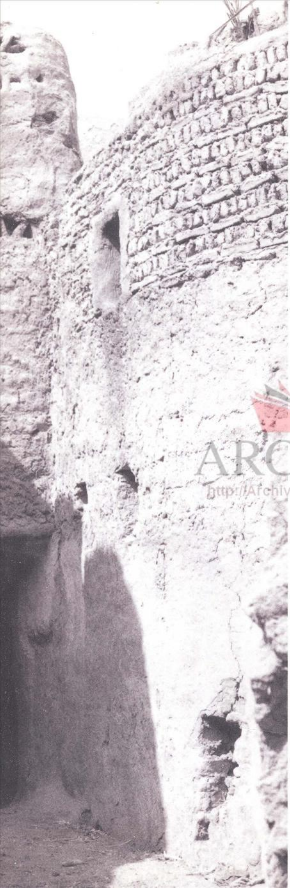
ويبدو الأمر مختلفاً تماماً في مدن الداخلة. صحيح أنه



طلال سيوه القديمة



قبّة في أحد المباني التي بناها حسن فتحي في الحدبة بواحة الخارجة



أقيمت هناك أبنية متعددة الطبقات لأسباب مناخية، ولأن نمو السكان تطلّب وجود مساحات متزايدة من الأرض للسكن، ولم يكن ذلك ممكنا مع مضي المدة إلا بتعديد طبقات المبنى الواحد. لكن الأزقة في الداخلة أكثر اتساعاً ونوراً، كما أنّ المشاهد لا ينشأ لديه الانطباع بأنّ النصف الأسفل للأبنية يتغلغل في باطن الأرض. بل إنّ الزائر لبلدة القصر، عاصمة الداخلة في العهد العثماني، يحسب أنه بمدينة رشيد، أو بأحد أحياء القاهرة الثرية. فأكثر مباني القصر تتكون من أربع طبقات أو خمس، وأكثر واجهاتها على الأقل مبنية بالحجارة. كما أنّ النوافذ مشكلة بطرائق فنية جميلة على نمط المشربيات المعروف. وتتخلل

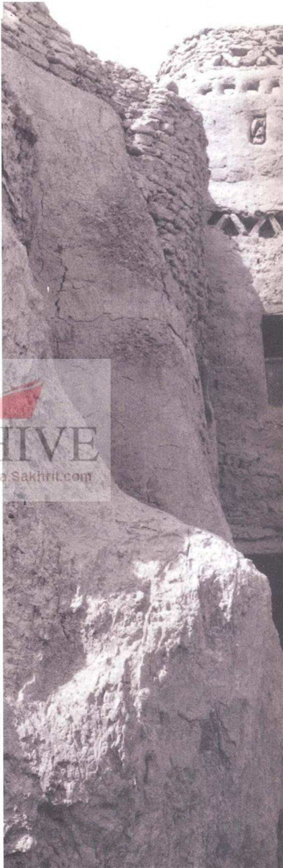


إنتاج الطوب الأخضر بواحة الخارجة

الجدران أعمدة خشبية ضخمة عليها كتابات تؤرخ للبناء مثلما كان عليه الحال في العصر المملوكي، كما تشير إلى ذلك الأعمدة والبوابات الموجودة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. وبالرجوع إلى تواريخ الكتابات، نعرف أنّ كثيراً من المباني قديم التشييد. والمؤسف أنّ جلّها تعرّض في العقود الأخيرة للانهيار والزوال.
ورغم ملاءمة الأبنية بسيوه والخارجة للظروف المناخية، يكون علينا أن لا نبالغ في اعتبار هذا الطراز المعماري طرازاً مثالياً ينبغي تقليده، وإن بدت أفضليته مقارنةً بالبدائل الحديثة المتاحة هناك. ففي كل الأحوال، كانت الظروف الصحية في مبانٍ محشورة ومتزاحمة إلى هذا الحدّ سيئة دائما. وما كانت الأسرة الفقيرة بسيوه تملك للسكن أحيانا

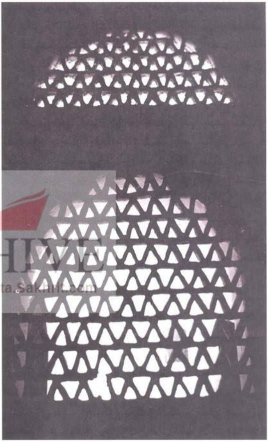
غير غرفة واحدة. كما أن بعض منازل الخارجة لم تكن تختلف أحيانا عن حظيرة المواشي. بيد أن هذا وذاك لم يكونا القاعدة. بل على العكس من ذلك فإنّ سكان الأجزاء القديمة من بلدات الواحات، ينظرون إلى «المباني الاجتماعية» في الأحياء الجديدة باحتقار وعدم رضا. ويرجع ذلك إلى أنّ العمارات الجديدة مبنية بالطوب والباطون، مما يجعل الإقامة فيها في الصيف أمرا غير ممكن للارتفاع الشديد في درجة الحرارة بداخلها. ثم إن الغرف والمساكن بالمباني الجديدة التي أقامتها الدولة تعتبر ضيقة وغير مريحة مقارنة باتّساع ورحابة الغرف والدور بالأحياء القديمة. فالمنزل القديم للأسرة المتوسطة الدخل بالداخلة والخارجة يتكون من خمس غرف أو سبع، وأكثر من ذلك أحيانا. كما أنه يحتوي على غرف منعشة للصيف، وأخرى مقفلة للشتاء. وليس نادراً أن نجد للبيت الواحد مطبخين، وقاعة للمؤونة، وأماكن ملحقة للحيوانات. ووجود بيوت للخلاء في الأحياء القديمة ببلدات الواحات هو أكثر منه في نواحي وادي النيل. وفي سيوه بالذات، كانت السطوح مخصصة للنساء، يعشن أكثر الوقت عليها، ويستطعن الانتقال لزيارة الجارات دون الاضطرار إلى مغادرة المنزل لاتصال السقوف بعضها ببعض.

وكان من المعتاد أن تضاف غرف جديدة لأبناء الأسرة الذين يكبرون. كما أنّ تغييرات عديدة كانت تجري على البناء الأصلي بين حين وآخر. وهكذا، فإنّ منزلاً كهذا كان لايكتمل أبداً، بينما يكون صالحاً للسكن منذ إنشاء أول غرفة فيه. وهذه المرونة في البناء والتشكيل تعود إلى أنّ مادة البناء كانت من الطين. فقد كانت كتل الطين تُشكّل في طوب أخضر وتترك في الشمس حتى تيبس ثم تُستعمل في البناء. وما يزال الطوب المادة الأكثر استعمالا هناك في البناء حتى اليوم. وكان المعتاد أن يبني مريد السكن بنفسه بمساعدة أقربائه، أو يطلب إلى بنّاء محترف القيام له بذلك بأجر. وفي أقل من شهر، تكون مواد البناء لمنزل تبلغ مساحته مائة متر مربع جاهزةً بحيث يُصنع الطوب الطيني في المكان الذي يقام عليه البناء. وتحتاج إقامة البناء الى شهر آخر، ويسقف بالخشب وسعف النخيل، وربما حمي السقف من جوانبه بصفّ من قطع القرميد. أمّا أرضية المنزل، والحمام، وبيت الخلاء فتصبّ



زقاق تحتي في مُوط، أهمّ قرى الداخلة. وفي الصورة بيت من القرن التاسع عشر ذو زخارف طينية

بالبـاطـون، وتطلى الجـدران بخليـط من الرمل والطين، وربما دُهنت بعد ذلك بالأبيض. وقد ظل طراز البناء هذا بسيـوه لوقت طويـل قصـرا على المشـايـخ. وفي غرف الضيـوف، وعلى أجزاء من الجدران الخارجية، في بيوت الـوجهـاء، كانت تثبّت لوحات داكنة للزينة، وبخاصة في



نافذة ذات شكل شبكي من الطوب بالحدبة في الواحة الخارجة

واحتي البحـريـة والخـارجة. والواقع أن التزيين باللوحات كان معـروفـا بسـائـر أنحـاء مصـر. فنحن نرى مثل هذه اللوحـات في النـوبـة، والفيوم، والأقصر حيث تبلغ درجة كبـيرة من الضخـامـة والفخـامة. لكن اللوحات المثبتة في الأبنيـة بواحـة البحـرية هي الأكثر تلاؤما مع الحياة اليومية للسكـان. والحق أنّـه بالنسبـة للمبـاني البسيطـة المبنيـة بالطـوب الطيني كانت تكفي ضربـات فنية صغيرة لتعطي البنـاء آثـارا من الجـودة والـروعة. ويأتي الطلاء بالأبيض ليظهر البنـاء جميلا ومتفـردا. وتستعمـل القنـاطـر أحياناً للحصـول على تأثـير مرئي. ويبـدو ذلـك على وجه الخصـوص في المسجـد الجامع ببلدة القصر. وتُستخدم في التـزيـين أحيـانـا حجـارة منحـوتـة بارزة إلى جانب باب المـدخـل بسـائـر الـواحـات، ما عدا الفرافرة. وفي بيوت المـدينـة الكبـيرة بالداخلة، نجد أفاريز عليا عليها أشكال تزيينيـة، وتتطـوّر أحيـانـاً إلى واجهـات فنية ذات أشكال معقـدة. وربـما استخـدمت للتزيين وللحماية من «العين» صحـون توضـع بأشكـالهـا التـزيينيـة في الـواجهات فوق العتبـات العليـا أو القناطر. وكان البناءون يلجأون أحيانا إلى أحجار وصخور وأعمدة منزوعة من مبان كلاسيكية أو من خرائب تلك المباني فيعيدون استعمالها في جدران البناء أو واجهته. ويشاهد المرء أحيانا في الواجهات أو العتبات أو الجدران أحجارا عليها كتابات قديمة.

وهكـذا يبـدو لنا المعمار التقليدي بالواحات بمصر، مقارنة بالأبنيـة الأسمنتيـة الشـاهقة اليوم، أكثر ملاءمة للأوضاع المنـاخيـة. فالجدران السميكة ذات المواد الداخلية العازلة تحول دون تسرّب حرارة الشمس الحادة في فصل الصيف، وتحتفـظ ببعض الحـرارة في أوقـات الـبرد. ثمّ إنّ تركيب البنـاء، وترتيباته الداخلية تنشر جوّاً ملائما بداخله، وتتيح سكنـاً مريحـاً فيـه. وتتيـح البـاحـة الداخلية مساحة مظللة ومنعشـة يمكن فيهـا العمـل حتى في أوقـات الظهيرة، في حين يتعـذر ذلـك في المبـاني الحـديثـة للارتفاع الشديد في درجة الحرارة.

ثمّ إن عنـاصـر كثيرةً في الطراز المعماري التقليدي تتجاوز مسألـة المـلاءمـة المنـاخيـة البسيطة إلى حدّ بعيد. فالبناء الفوقي ليس غرضه توفير المساحة الضرورية للسكن فقط، بل نشـر الظل في المسـاحـات المحيطـة والسفلية أيضاً. ولنفس الغـرض تستعمـل الأفـاريـز في الجـوانب الجنوبية للمبنى. وهنـاك تخطيـط دقيق لأوضـاع النـوافذ والأبواب والفتحـات الكثـيرة الأخـرى في البنـاء من ضمن الخطـة الشاملة للبناء كله والتي غالبا ما يضعها بنّاء بسيط. فالمبنى كلّه يوضـع له نظام تهويـة متناسق وبشكل يحول دون تيار هوائي مضـرّ بالصحّة. وحتى اليوم، لا يزال أفراد كثيرون يبنون على هذا الطراز. لكن، لأنّ المباني لم تعد متقاربة،

بل يتمّ البناء اليوم في الفلاة، فإن جزءاً من النوعية التي كان يتمتع بها البناء التقليدي قد ضاع. ويبدو ذلك واضحاً في فصل الربيع حيث تهبّ رياح الخماسين المحملة بالغبار، والتي تدخل بغبارها إلى المنازل بينما لم يكن ذلك ممكنا في المباني المتكاثفة والمترابطة قديما. ومن ناحية ثانية، فإنّ تباعد المنازل عن بعضها اليوم يسمح بجلب المياه إليها بشكل أسهل، كما يسمح بتصريف المياه والفضلات المنزلية.

لقد أثبت المعماري المعروف حسن فتحي، حامل جائزة نوبل البديلة، بطريقة عملية أنّ استخدام الطين في البناء لا يؤدي إلى نقص في النوعية في الأبنية الطينية مقارنة بالأبنية الاخرى. لكنّ مبانيه النموذجية بالحدبة بجنوبي واحة الخارجة لم تستخدم، للأسف، ولم تُجرّب، كما لم تُتخذ أساسا للاقتداء. ويرجع ذلك إلى أنّ المشروع الزراعي الذي خُطط له هناك لم يتجاوز البدايات الأولى. ومع ذلك، فإنّ مشروع حسن فتحي بالحدبة الذي أقيم عام 1965 ما زال قائما حتى اليوم، يشهد لصلاحية البناء التقليدي مع الإفادة من الخبرات الأخرى بسائر أنحاء مصر. فقد جرى التخطيط للمشروع بدقة، ولم تُستخدم فيه الوسائل الحديثة إلا بحدّ أدنى. لكنّ ذلك لم يقلل من النوعية العالية لاستعماله سكنيا، كما أنه فاق جمالا سائر الطرز الحديثة.

والمعروف أنّ البناء بالطين أرخص من البناء بالمواد الأخرى. وبخاصة أنّ الإسمنت والخشب أعلى سعرا بالواحات من سائر أنحاء مصر. وبواسطة الطين، يستطيع كلّ ساكن بناء بيت ضخم، بينما في حال استعمال الإسمنت والخشب يكون مضطرا إلى الاكتفاء بغرفة أو غرفتين. وقد أوضح نموذج حسن فتحي بالحدبة كيف يبدو البناء الطيني: فالأساس مكوّن من حجارة يعلوها الطوب الطيني المعزول عن الرطوبة. وتبدو الجدران ضخمة وسميكة باتجاه الشمس، لكنها من الداخل ممشوقة وانسيابية بسبب القناطر وخطوط الطوب الرقيقة الأخرى. ويتكون السقف من قباب وعقود يمكن إنشاؤها دون استعمال الخشب الذي يقل بمصر. والجدران الخارجية مطلية بخليط من الطين والرمل الخشنين. أما من الداخل، فيضاف إلى ذلك الجير الأبيض. أمّا الأرضية، وبعض المرافق الأخرى، فعليها طبقة رقيقة من الإسمنت. والاسمنت الذي لا يستعمل في سائر البناء إلا بنسبة خمسة في المائة يُستخدم لتقوية الجدران بين الأحجار الطينية، كما يستخدم في الحمامات وبيوت الخلاء. ولأن المبنى كلّه يحتوي على الماء، فإنّه يمكن إقامة بركة لطيفة في الفناء الداخلي، أو في مدخل المبنى. وربما أمكن إضافة نبع صناعي ناشر للماء كوسيلة إضافية من أجل التبريد والإنعاش. وطبيعي أن يكون حسن فتحي قد زوّد كلّ مبانيه بالتيار الكهربائي. وهكذا، فهناك ضوء في كلّ مكان وربّما أمكن أيضا إضافة أدوات للتهوية وشفط الهواء. على أنّ ذلك لا يبدو ضروريا لأنّ البناء كلّه مخطّط بطريقة تسمح بتهوية متناسقة ومنتظمة، كما أن العقود والقباب في السقف تسمح بمزيد من الظلّ. والواقع أنّ المعمار الطيني الذي ابتدعه حسن فتحي يصلح ليس لمصر فقط، بل لبلدان أخرى أيضاً. فبدلاً من الانحشار في أبنية ضيقة وشديدة الحرارة، يمكن للفلاح أو الموظف أن يملك منزلا كبيرا ومريحا، كما يمكن جلب الماء والكهرباء إليه حيثما أمكن. لقد أفاد المعماري المصري من تقاليد بلاده العريقة، فأنجز نموذجا للبناء يغني عن استيراد المواد والخبرة، ويمكّن في النواحي الريفية على الأقل كلّ أحد من أن يسكن براحة واستمتاع، فلا يبقى الرفاه في السكن قصراً على القلة الثرية والقادرة.



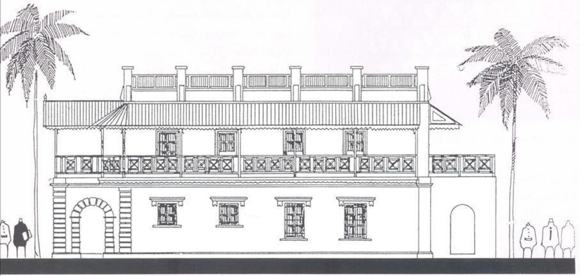
جمع التمر ـ لوحة من واحة البحرية

عمارة الألمان في بغداد في بداية القرن العشرين

سعاد مهدي

الألمان؟ . . . قد يكون هذا التساؤل ردّ فعل القارئ تجاه العنوان أعلاه، ولا عجب في ذلك. فالمعروف هو أنّ عاصمة الدولة العبّاسية بغداد قد تعرضت لغزو المغول في العصور الوسطى، ثم تعرضت للاحتلال العثماني في القرن السادس عشر، ذلك الاحتلال الذي امتدّ مع فترة انقطاع قصيرة نسبيا ـ حتى بدايات القرن العشرين، عندما خلفه الاحتلال البريطاني في 1917 . ثم كان تأسيس المملكة العراقية في 1921 . وقد استمر النفوذ البريطاني حتّى أواخر الخمسينات لدى قيام ثورة الرابع عشر من يوليو وإعلان الجمهورية العراقية في 1958 . لقد تركت كلّ فترة من هذه الفترات بصماتها الواضحة على عمارتها من خلال الأعمال المتميزة التي أفرزتها. ولكن أين هي عمارة الألمان في كلّ هذا؟

شهدت أواخر القرن التاسع عشر تدهوراً واضحاً في أوضاع الدولة العثمانية، كما شهدت بالمقابل تزايد النفوذ الألماني في تلك الدولة. وقد أدرك السلطان عبد الحميد أنه ليس يستطيع إنقاذ البلاد من وضعها المزري بدون الاستعانة بالمستشارين الأجانب، لذا، فقد لجأ إلى الامبراطورية الألمانية طالباً المعونة المتمثلة في الاصلاحات المدنية والعسكرية. وقد أبدت الحكومة الالمانية تجاوباً كبيراً بهذا الخصوص فأوفدت عدداً من المستشارين الذين أدخلوا إلى الامبراطورية العثمانية أفكاراً وتقنيات ألمانية. ويمكن القول بأن عمل هؤلاء الاستشاريين كان يتركز عموماً في النواحي العسكرية والاقتصادية والاستشارات الهندسية. هذا، وكان العالم في أواخر القرن التاسع عشر يشهد نهضة علمية وفكرية وتقنية وفنية شاملة، وقد انطلقت هذه النهضة من اوروبا بشكل خاص. يقول بيفسنير «كانت البلدان الاكثر تقدّماً خلال العقد ونصف



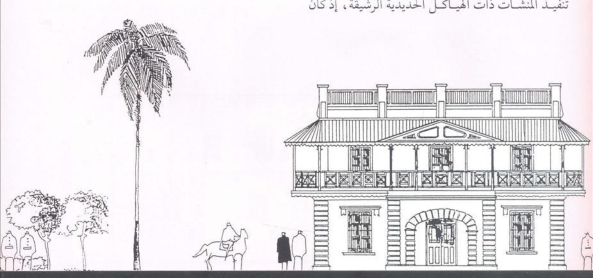
بيت الألمان ـ إحدى الواجهات الجانبية والواجهة الأمامية

العقد قبل بداية الحرب العالمية الأولى هي الولايات المتحدة، وفرنسا، وألمانيا، والنمسا . . . إلا أن ألمانيا وحدها مضافاً إليها دول وسط أوروبا المستظلة بها، كسويسرا والنمسا والدول الاسكندنافية، قد تجاوبت بقوّة مع الانجازات الجريئة للرواد الأوائل بحيث يمكننا القول بأن الطراز المتميز لعصرنا نابع من تجاربها الخاصة.»

إلا أن هذه الجهود الفردية الخاصّة سرعان ما توحّدت في 1907 تحت ظل (اتحاد الأعمال Werkbund) الذي كان يهدف إلى انتقاء خيرة ممثلي الفنون والصناعات والحرف والمهن الأخرى ذات العلاقة بها، وجمع هذه الجهود وتوجيهها نحو الانتاج الصناعي الراقي. ويرى بعض النقّاد المعماريين مثل رينر بانهام بأن العام 1907 هو نقطة تحوّل في العمارة الألمانية وبالتالي العمارة الدولية.

لقد كانت الأبنية الصناعية (المعامل بشكل خاصّ) تشكّل أحد المواضيع الرئيسية للعمارة الحديثة في ألمانيا، وكانت تلقى اهتماماً خاصاً من لدن رواد هذه العمارة، كلّ وفق نهجه. لقد استلهم روّاد الحداثة أعمالهم الجديدة بشكل رئيسي من الابتكارات الهندسية في ذلك الوقت. كما يشير (موتيسيوس Muthesius) إلى الأثر الذي كان لاختراع عجلة الدراجة الهوائية، إذ تجمع هذه العجلة بين خفة مكوناتها ونحافتها من جهة، وكفاءة أدائها من جهة أخرى. لقد انعكست فكرة عجلة الدراجة الهوائية في تنفيذ المنشآت ذات الهياكل الحديدية الرشيقة، إذ كان الحديد من أهم منتجات ألمانيا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العقد العشرين، وبالتالي يلاحظ أن ألمانيا امتازت بنشاطاتها الهندسية المعتمدة على استخدام الحديد لتشييد المنشآت البنائية والجسور وأعمال السكك الحديد وغيرها. وكانت ألمانيا في هذا المجال تمثّل الجهة الاستشارية الرئيسية للدولة العثمانية.

تختلف عمارة الألمان في بغداد عن العمارة العثمانية فيها رغم تزامنهما نظراً إلى كون العمارة الألمانية أعمالاً استشارية لمصممين ومهندسين أجانب من خارج نطاق الامبراطورية. وقد انعكس هذا على طبيعة هذه الأعمال وعلاقتها بالعمارة المحلية. وإلى التأثيرات الألمانية المباشرة، فإنّ ملازمة أعمال الألمان للأعمال العثمانية مكانياً وزمانياً، استتبعت خضوعها لنفس التأثيرات البيئية ونفس الظروف السياسية والاقتصادية، كما استتبعت تعرّضها لنفس المصير المؤسف الذي تعرضّت له تلك الأبنية وغيرها أثناء الحرب العالمية الأولى بشكل خاصّ، مما يجعل توثيقها ودراستها في الوقت الحاضر أمراً بالغ الصعوبة. فقد كانت الأبنية التي بناها الألمان في بغداد مخصّصة بالدرجة الأولى لخدمة الأغراض العسكرية، وكانت بعض هذه الأبنية



عظيمـة الأهميـة آنـذاك، ممّا جعلهـا هدفاً مباشراً للغارات الجوية البريطانية على المدينة. كما كانت، بما احتوته، في مقـدمـة الأبنيـة التي حرص الأتـراك على نسفهـا قبل انسحابهم من المدينة. وبطبيعة الحال، لا بدّ من ان تكون الوثائق والخرائط الخاصّة بتلك الأعمال من جملة ما اتلف أو أزيـل من السجـلات. إلا أنّ البريطانيين، بعد احتلالهم المـدينـة، قامـوا بمسـح ما تبقى من أبنية وبقياسها وإعادة رسمها بهدف صيانتها أو تحويرها...

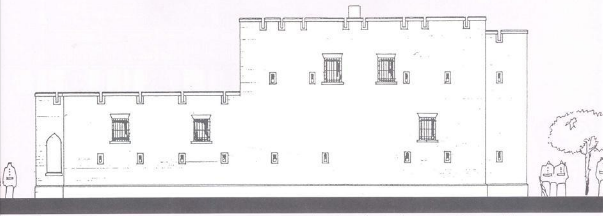
قد تكـون الأبنيـة العـائدة إلى مشروع سكّة حديد بغداد أهمَّ أبنيـة الألمـان في بغـداد، إلاّ أنّ في بعض المصادر التاريخية إشارة إلى وجود أبنية أخرى كمطار في الكاظمية، أو ربما يكون المقصود مجرّد ساحة ومدرج للطائرات. كما أنّ هناك إشارات إلى بناء محطة للاسلكي في الطرف الشرقي من المـدينـة، إلا أنّ تاريـخ هذه المحطـة غيرمعـروف بالضبط، وقد قام الأتراك بنسف بنائها قبل انسحابهم من بغـداد مبـاشـرة، ويُـذكر أنّ أوّل ـ وآخر ـ إرسال قامت به المحطة هو الاتّصال ببرلين لإعلان نبأ الانسحاب. إضافة إلى ذلـك، تشـير خارطـة بغداد التي قام بإعدادها الجيش الألماني في 1917 إلى عدد من الأبنية الأخرى ذات العلاقة بوجـود الألمـان في بغـداد بشكـل أو بآخر: فهناك المسرح الألماني والنادي الألماني، والبنك الألماني، وغيرها...

في عام 1888، حصـل أحـد الاتحـادات الألمـانيـة، اسمه «شـركـة سكـة حديد الأناضول» ـ المؤلفة من شركة ألمانية وأخـرى فرنسيـة ـ على امتياز من الحكومة العثمانية لإنشاء خطّ للسكـك الحـديـد، يمتـدّ من حيـدر باشـا (مقـابـل إستانبول على الجانب الآسيوي) حتى أنقرة. كان الهدف الأصـلي من المشـروع هومدّ سكّـة من حيـدر باشا إلى البصـرة. ولتحقيق ذلـك، قامت «شـركـة سكـة حديـد الأنـاضـول» بتشكيـل شركـة ملحقة بها هي «شركة سكة حديـد بغـداد» في 1903. إلا أنّـه في 1911، وبعـد مفاوضات مع البريطانيين، تنازل الألمان عن حقّهم في مدّ السكة بين بغداد والبصرة، واكتفوا بإنهاء الخطّ في بغداد.

في نفس السنـة، وصـل إلى بغـداد الألمـاني (مـايسنـر Meissner) باشا ـ كما كانوا يسمّونه ـ ليتولّى منصب مدير الأشغـال فيهـا. وافتتـح مكـاتبـه في دار كاظم باشا على الضفّـة الغـربيـة لنهـر دجلة في منطقة الكرخ، وهي الدار التي تحولـت فيـما بعـد إلـى مكتب المنـدوب السـامي البريطاني، وبعده إلى دار السفارة البريطانية...

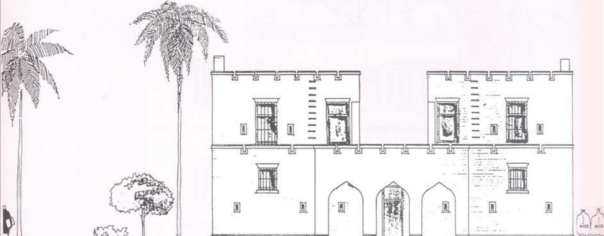
وتمثّلت الأعمـال المعماريـة المرافقـة لمشروع سكـة حديد بغـداد، بشكـل عام، في مجمّـع لأبنيـة محطة بغداد، وفي مساكن الضباط والمهندسين، وفي المحطات بين بغداد وسامراء...

لقـد أمكن تعيين ثلاثـة مقرات لسكن الألمان في بغداد، الأوّل هو «بيت الألمان» الكائن في شارع حيفا الحالي قرب بيت كاظم باشا، وقد قامت أمانة بغداد بصيانته وتجديده مؤخراً. تتضارب المعلومات والآراء حول أصل هذا البيت

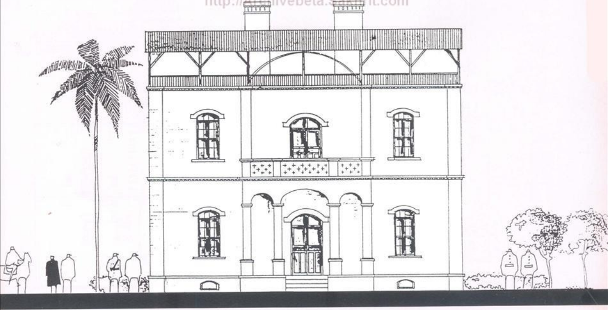


محطة التاجي / محطة المشاهدة ـ إحدى الواجهات الجانبية والواجهة الأمامية

وتتراوح التواريخ المطروحة ما بين 1900 (أو قبله بقليل) وعام 1918، أمّا المقرّان الآخران، فهما الواقعان ضمن مجمّع محطة بغداد، حيث لا يزال أحدهما قائماً، ويقع قرب مسرح الرشيد، أمّا الآخر، فقد أزيل منذ سنوات.
إنّ بيت الألمان أشبه ما يكون بصندوق تحيط به شرفات عميقة. يعتمد الطابق الأرضي مخطّطاً ذا ممرّ وسطي، في إحدى نهايتيه المدخل الرئيسي وفي الأخرى مدخل الخدمة. تضمّ الغرفة إلى اليسار عند الدخول ـ وهي على مايبدو غرفة المعيشة ـ موقداً جدارياً من الطابوق، في حين أنّ الغرفة إلى اليمين تنخفض قليلاً عن مستوى أرضية الطابق الأرضي، ويتمّ النزول إليها عن طريق ثلاث درجات. لكّل من هاتين الغرفتين شباك يطلّ على الممر الوسطي، وذلك من أجل إضاءته. أما غرف الخدمة، فتقع في النصف الخلفي من هذا الطابق. هناك سلم خشبي يقع عند منتصف الممرّ إلى يساره، وهويؤدي إلى الطابق الأول، ثم يستمر السلم ليؤدي إلى سطح البيت.
في الطابق الأوّل، يتكرّر نفس مخطط الطابق الأرضي، فهناك ممرّ وسطي تفتح عليه الغرف من الجانبين. ومن الخارج تفتح هذه الغرف على شرفات مسقّفة ذات درابزينات خشبية، تحيط بالبيت من ثلاث جهات، وقد عولجت الحافات السفلية الحادّة لأرضية الشرفات وسقفها باستخدام المسننات المعدنية. إنّ المدخل الرئيسي إلى المنزل مؤشر بواسطة (الطارمة) المسقّفة المعمّدة المعقودة وبالأركان المعالجة بما يشبه أعمال الحجر المنقور. وممّا يزيد المدخل جلاءً هو وجود القوصرة المثلثة التي تعلوه، وعلى قمّتها حلية مستدقّة في الأعلى. إنّ لطراز البيت صلة قرابة واضحة بعمارة المناطق الجبلية ـ سواء تركيةً كانت أم أوروبية ـ كما أنّ هناك من يصفه بأنّه ذو طراز بافاري.
المقرّان الآخران (ضمن موقع محطة بغداد) يقعان في نفس الشارع، على بعد بضع مئات من الأمتار عن بيت الألمان من جهة الجنوب، وممّا تبقّى من الرسوم المقاسة لهذين المقرين يتبين بأنهما متماثلان تماماً، كما أنّهما جُعلا في نفس الاتجاه بالنسبة إلى مسار الشمس، وكلّ منهما على أحد جانبي الطريق.
إنّ طراز هذين المقرّين قريب إلى طراز العمارة الألمانية في الضواحي في القرن الماضي. وبخلاف بيت الألمان، فإنّ الكتلة ـ الصندوق (المكعّبة) قد تمّ إبرازها بإكسابها واجهات بسيطة ومستوية. أمّا التركيب الانشائي، فيتألف من جدران الطابوق الحاملة للأثقال، وقد انتُفع بخواص الطابوق المختلفة في أعمال متنوعة كتغطية الفتحات بالعقود، والأعمال الزخرفية المخرّمة في ستارة شرفة الطابق الأول فوق المدخل، وفي الصفوف البارزة في مستويات الأرضيات. أمّا الحديد، فقد استُخدم لحماية الأبواب الخارجية المزجّجة، في حين أن الشبابيك وفتحات تهوية



السرداب قد حُميت بقضبان الحديد المستقيمة المتوازية.
أما محطات السكك الحديد بين بغداد وسامراء، فتتوزّع على مسافات منتظمة بين المدينتين وتقع على التوالي في الكاظمية، والتاجي، والمشاهدة، والدجيل، وبلد، والاصطبلات، وسامراء.
بعد ملاحظة طبيعة محطتي التاجي والمشاهدة، يمكن القول بأن المعايير الرئيسية المعتمدة في تصميمهما هي تلك الخاصة بفكرة التحصين والتي انعكست في الطابع الانطوائي للبناية، واستخدام الشبابيك الصغيرة المحميّة بالقضبان الحديدية في الجدران الخارجية، والتركيب الإنشائي المتين، ووجود عدد كبير من المزاغل، تنتشر في كل مكان من البناية، ووجود وسائل ومستلزمات خزن مختلفة كالسرداب وخزان الماء تحت الأرض، وغيرهما...
وفي حين أن تأثير الألمان في العمارة المحلية يعتبر محدوداً، فإنّ لتأثيرهم في التكوين الحضري لبغداد أهمية لاتخفى.
فقد كان بناء محطة بغداد عاملا مساعداً مهماً في تطوّر الجانب الغربي للمدينة - جانب الكرخ الذي كان يضمّ فقط بعض المحلات السكنية وعدداً من المراقد - وتوسع المدينة بهذا الاتجاه. إلا أنّ التأثير الأهمّ على الصعيد الحضري كان، بلا شك، فتح جادة خليل باشا (شارع الرشيد الحالي)، والتي يمكن اعتبارها أول شارع حقيقي في بغداد التي كانت في مطلع القرن تتّسم بنسيج حضري متماسك، تتخلّله أزقّة ضيقة متشابكة وأسواق مسقفة متشعبة، وبيوت متلاصقة.
ويقول بعض المؤرخين إنّ خليل باشا، قد قرّر - بناءً على نصيحة بعض الاستشاريين الألمان - فتح شارع يمتدّ من شمال المدينة حتى جنوبها وبموازاة نهر دجلة.
بدأ العمل في مايو 1916، وممّا يثير الاهتمام هنا هو الطريقة التي تم بها تخطيط الشارع وتنفيذه. لقد تمّت العمليتان بشكل ارتجالي وآني في موقع العمل، وذلك بمد حبلين طويلين فوق سطوح الدور لتحديد الشارع. يقول الوردي «وكثيراً ما كان الحبل يتحوّل من دار إلى أخرى على حسب مبلغ الرشوة التي تُدفع أو النفوذ الذي يستخدم». أمّا فتح الشارع، فقد كان بعد أقلّ من ثلاثة أشهر، وبالتحديد، يوم 23 يوليو 1916. وقد ظلّ حتّى سقوط بغداد في أيدي البريطانيين مليئاً بالحفر، يعلوه



سكن الضبّاط والمهندسين الألمان - الواجهة الأمامية وإحدى الواجهات الجانبية

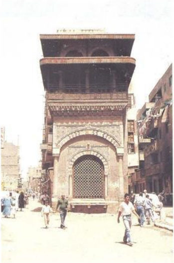
التراب والأبنية مهدّمة على جانبيه ، ومنها أبنية بارزة ومهمّة مثل جامع الحيدرخانة ، وسوقها ، وسوق الميدان ، والمدرسة المرجانية وغيرها ، إضافة إلى الدور التي كان أصحابها لا يزالون يعيشون فيها ، وقد علقوا بعض العباءات لحجب أنظار المارة عنهم ، كما نظم الشاعر معروف الرصافي قصيدة في وصف حالة الشارع ، منها هذه الأبيات :

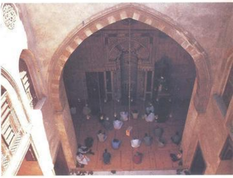
لقد أدّى فتح جادة خليل باشا بالدرجة الأولى إلى تغيير اتّجاه مسارات الحركة الرئيسية في المدينة في زاوية قائمة ، فأصبحت موازية للنهر بعد أن كانت تتّجه نحوه. وقد أصبح هذا الشارع في عهود لاحقة المرجع الرئيسي لتخطيط المدينة ، فهل يكون من الخطأ القول بأنّ فتح جادة خليل باشا في هذا الموقع ، بهذا الأسلوب ، قد أدّى إلى تغيير وجه المدينة إلى الأبد؟ ●

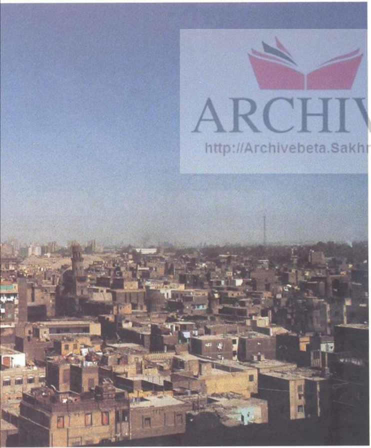
نُكّب الشارعُ الكبير ببغداد
ولا تمش فيه إلا اضطرارا
تحسب العابرين فيه سكارى
من هواءٍ تنسّموه غبارا
هو إنْ رُشّ جاش وحلاً وإلا
جاش نقعاً على الوجوه مثارا
وإذا ما مشيت في جانبيه
فتجنّبْ رصيفه المنهارا
فجدار عالٍ وفي الجنبِ منه
مُتدانٍ تقيسه أشبارا









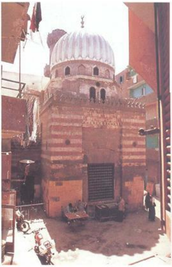


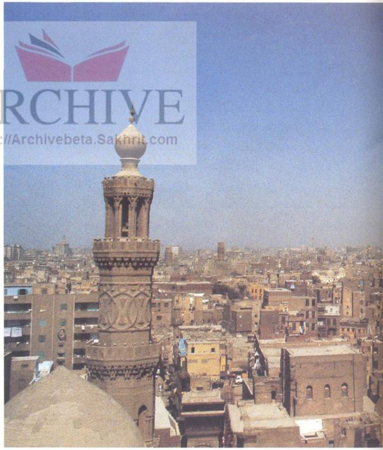
الصور الصغرى من اليمين:
- منظر من داخل مدرسة الأمير مثقال
- سبيل عبد الرحمن كتخدا
- فناء مدرسة الأميرة الحجازية أثناء الترميم
- ضريح الاميرة الحجازية
- أعمال الزخرفة بالجبس في مدرسة الأميرة الحجازية
- قصر الأمير بستك أثناء الترميم

الصورة الكبرى:
الحيّ الذي يقع فيه درب قرمز









مشروع الترميم الألماني المصري في القاهرة القديمة

فيليب شبايزر

تُعَدُّ المباني التاريخية بالمئات في القاهرة التي ظلت منذ قرون أكبر مدن الشرق الأوسط وأهمها. ويحمي القانون في القاهرة حالياً أكثر من خمسمائة مبنى، أقيمت فيما بين القرنين الثامن والتاسع عشر. وأكثر هذه المباني يقع في قلب القاهرة التي شادها الفاطميون في القرن العاشر. من ذلك، مثلاً، الأزهر الشريف وطائفة من الأسواق كخان الخليلي المشهور لدى السياح.

والملفت أنّ المباني الأثرية في القاهرة مازالت كثيرة، وخاصة منها ما بُني في عهد المماليك (1165-1516)، ودولة العثمانيين (1517-1800). يرجع ذلك إلى الجهود التي بذلتها مصلحة حماية الآثار المصرية التي تكونت منذ سنة 1882. لكنّ هذا لم يمنع، للأسف، كثيراً من المباني التاريخية ـ الصغيرة خاصّةً ـ من أن يتدهور حالها. ثم كان أن بدأت العائلات الميسورة تهجر الأحياء القديمة منذ أواخر القرن الماضي، فاهمل ترميم المباني القديمة، إلاّ ما استُخدم منها استخداماً تجارياً، فيُنفق في ترميمه. وهكذا كان التداعي والإهمال. أضف إلى هذا الضغط السكني القوي في القاهرة التي تزداد ألف ساكن كل يوم. فكثر في الأحياء القديمة البناء الجديد على غير نظام، فترفع البناية أحياناً إلى ثمانية طوابق لاستيعاب الناس. ومصادر الضرر واضحة: فمجارٍ قديمة تضيق عن التصريف لهذا الخلق الكثير، وطرق ضيقة تغصّ بالسيارات. وهذا خطر مباشر على المباني الأثرية: فمياه المجاري بكل أملاحها وأوساخها تفيض يومياً من قنواتها لتغمر الشوارع وتدخل الطوابق السفلى في البنايات. ثم حركة المرور البطيئة في تلك الشوارع الضيّقة والأزقة تطلق الغازات المضرة الآكلة للبنيان، وترتجّ لها المباني القديمة ليلاً ونهاراً. وهذا ما يأتي على المباني الأثرية.

كانت هذه الملاحظات دافعاً لمعهد الآثار الألماني بالقاهرة ومصلحة الآثار المصرية إلى أن يسطّرا برنامجاً للترميم مشتركاً ومحدوداً. واختارا لذلك «درب قرمز» الواقع في شمال خان الخليلي، وهو درب ذو مبان من القرنين التاسع عشر والعشرين، إلى جانب خمسة مبان أثرية، اختيرت للترميم. ومع أنّ الأعمال قد اقتصرت على هذه المباني الخمسة، فإنّه يؤمل أن يعم أثرها الدرب كله.

والحقيقة أنّ مشروع الترميم في درب قرمز قد تمّ في عدة مراحل. ابتُدئ به في عام 1973 بترميم المدرسة القرآنية التي أقيمت عام 1361 في عهد المماليك. وكانت متداعية، فتم ترميمها في 1976، وعادت مسجداً للعموم. وهذا مهم، فالاستعمال المستمر للمباني كفيل بالحفاظ عليها. وعُمد بعد ذلك إلى ترميم ضريح الشيخ سنان، الذي أقيم في عام 1558. وفي عام 1980 شملت أعمال الترميم ضريح الأميرة المملوكية (الحجازية) الذي بنوه في عام 1348 ثم ألحقوا به في 1360 مدرسة قرآنية، تستعمل الآن مسجداً بعد ترميمها. واستمرت أعمال الترميم لتشمل «السبيل» الذي بناه في 1744 العثماني عبد الرحمن كتخدا. والمعروف أنّ الأسبلة من هذا النمط قد شاعت في عهد العثمانيين واتّخذت أشكالاً محدودة: فهي على طابقين، في السفلي يشرب المارة، بينما يُتخذ الطابق الأعلى مدرسة للأيتام. أمّا الآن، فتحوّل هذا «السبيل» بعد ترميمه متحفاً يُقصد إليه كثيراً. أما المبنى الخامس، فرمم فيما بين 1982 و1984. وهو قصر الأمير المملوكي بستك الذي فُرغ من تشييده في عام 1338. وشمل الترميم خاصة القاعات التي أعيد لها جمالها الأصلي، كقاعة الاستقبال الكبرى التي في الطابق الأول. ورُمّم في خلال الأعمال البناءُ الذي أُلحق بهذا القصر في العهد العثماني، فدُعم أساسه وأُصلحت واجهته دون أن يضطر السكان إلى مغادرته. وبعد إنهاء أعمال الإصلاح والترميم، صار هذا القصر مركزاً ثقافياً، كما هو متحف، يُعرض فيه تاريخ القاهرة بالصور والرسوم إلى عام 1800، ويُعرض فيه أيضاً شرح تفصيلي لمشروع الترميم هذا.

ونشير إلى أنّ أعمال الترميم، على وجه العموم، كانت

متشابهة في المباني الخمسة. ويمكننا تقسيمها قسمين: إسناد الأجزاء الداعمة، وتجديدها. من هذه الأجزاء الحيطان، والأسقف، والأرضيّات. ثم أعمال الإصلاح التي شملت عناصر الزينة والزخرفة، كزخارف الجصّ، والرخام، والزليج، والفسيفساء، ومخروطات الخشب وزخارفه. ونشير أيضا إلى أنّ هذا المشروع هدف إلى صيانة المباني المذكورة، وهدف إلى شيء آخر، وهو تقريب وسائل الترميم العصري إلى أصحاب الحرف المصريين، فيكونون في غنى عن المساعدة الأجنبية في المستقبل عندما يقدمون على مثل هذا المشروع. ورافق المشروع أعمال بحث في طرق البناء المصري التقليدية ومواده، واستفاد البنّاءون الشباب من نتائج البحث في هذا الفنّ التقليدي الذي تعرّض للإهمال.

كان مشروع ترميم درب قرمز أنموذجاً، اختلف عن غيره من مشاريع الترميم التي تشمل المباني المنفردة، البعيد بعضها عن بعض. أمّا هنا، وهي في نفس الدرب، فشكّلت مجتمعةً ومرممةً تحسيناً واضحاً، شجّع السكان على إجراء الإصلاحات الطفيفة والتحسينات على ما تدهور حاله في بيوتهم.

أوشك عقدان أن يمضيا منذ بداية مشروع درب قِرمز. وقد ازدادت في هذه المدة أعمال الترميم كثيراً، ومحاولات إنقاذ ما يمكن إنقاذه في أحياء القاهرة القديمة، محاولات كثيرة من المصريين أنفسهم، وبعض الدعم من المؤسسات الأجنبية. ورغم ذلك فإنّ إنقاذ المباني التاريخية الجديرة بالإنقاذ ما زال هدفاً بعيد التحقيق، وأبعد منه حلّ المشاكل البنيوية في الأحياء القديمة. وهناك متشائمون لا يرون لأعمال الترميم من جدوى، إن لم يسبقها تجديد المرافق وتنظيم حركة السير بإحكام. لكننا نرى أنّ هذه المشاريع الإصلاحية الكبرى التي تتناول البنية الأساسية في الأحياء العتيقة مشاريع كبرى ذات تعقيد، تدوم زمناً طويلاً. فإذا انتظرنا تحقيقها دون أن نفعل شيئا، فقدنا كثيراً من المباني الأثرية دون أمل في استعادتها. والحقيقة أنّ الترميم يحمل على الترميم إذ هو يظهر محاسن المباني المرممة، فيشجع الناس على ترميم مثلها.

أما معهد الآثار الألماني ومصلحة الآثار المصرية، فقد التفتا من بعد إلى ترميم مبان واقعة حول ملتقى درب قِرمز بالشارع الرئيسي (القصبة). وقد تناولت هناك أعمال الترميم الواسعة منذ 1984 المدرسة القرآنية التي شادها السلطان الناصر محمد، والمبيتات العثمانية التابعة للمدرسة الكمالية (بنيت في 1753).



صورة هاينريش فوغيلر من أواخر
تسعينات القرن الماضي

هاينريش فوغيلر في قرية الفنانين فوربسفيدى

ياسمينة أمقران

إن مسارح النظر في عجائب الطبيعة لا تنفد! وليس منتظراً أن تنتهي معجزات النظر في هذا العالم. إنه بالدرجة الأولى سر الضوء وسحره، ثم الشكل، واللون، هذا المزيج هو الذي يصنع ماهية الأشياء، ويحولها إلى فتنة ملونة. وهذا ماقيدني منذ البداية إلى هذه القطعة من الأرض: مستنقعات الشيطان! سواء أردت أم لا. وهذا هو بدوره ما جعل لتلك القرية المجهولة فوربسفيدى! فجأةً شهرةً عالميةً.

(فرتز ماكنزن، 1951)

هاينريش فوغيلر ـ الربيع، 1898

تقع فوربسفيدى، مستعمرة الفنانين هذه، على مقربة من بريمن. وهي من حيث الزمان الفني واقعة في نهاية حقبة أيضاً، بدأت في تاريخ الفن بفرنسا وبريطانيا، واستمرت رغم تبدل الظروف والأحوال، قرناً كاملاً. ويكمن وراء تلك الحركة التي دفعت الفنانين إلى الخروج من مشاغلهم إلى الطبيعة من جديد، إدراك متجدد لضرورة معرفة أعمق بالضوء واللون في جوهرهما. ومع تعاظم الأكاديمية الجامدة، وتعقد الحضارة، وتضخم المدن، بدأ فنانون كثيرون يهجرون ذلك كله إلى الريف من جديد. ونشأت في الريف صداقات، ووجوه أخرى من التعاون من أجل تسهيل بيع اللوحات في تلك النواحي النائية، فكانت من وراء ذلك اتحادات الفنانين. وخلال أعوام قليلة، ظهرت إلى جانب فوربسفيدى قرى فنية أخرى. بيد أن فوربسفيدى تميزت بالاستمرار، وبالاحتفاظ بالطابع





الأصلي لحركة الفنانين إلى الطبيعة. ويبدو أن ذلك يرجع إلى طرائق تنظيم التجارة الفنية التي أشرف عليها في القرية هاينريش فوغيلر في البداية مع أخيه فرانس. فقد أدت امكانية تصريف اللوحات والرسوم الى تجاوز الأزمات، والاستمرار غير المنقطع.

منذ 1884 بدأت هناك، على حافة «مستنقعات الشيطان» مجموعات من الفنانين يلتقون في شهور الصيف، ليرسموا



هاينريش فوغيلر ـ أمسية صيفية، 1905 وقد اتّخذت مصلحة البريد الاتّحادية هذا الرسم لطابعها البريدي الذي أصدرته في الذكرى المائة لتأسيس قرية الفنّانين

في هدوء، في بيئةٍ تبدو للوهلة الأولى عادية بل مقفرة، لكنّها، عندهم، قوية الضوء، ساطعة الألوان، تثير في النفس خواطر، حاولوا أن يُظهروها في رسومهم ولوحاتهم. ذلك أنّ تلك المواطن كما قال راينر ماريا ريلكه: تتميّز بأنّ «السماء هناك ذات تغيّرات لا توصف يشيع منها إحساس بالعظمة». وفي الحق، فإنّ لتلك البقعة فتنتها الخاصة: بيئة المستنقعات الحافلة بالحركة والتغير، والأقنية الصغيرة السوداء، والنباتات القاتمة، وسكان المنطقة القليلي الكلام الذين طبَعَهم العمل، وطبعتهم المستنقعات. وقد دفع ذلك كله مجموعات من الفنانين إلى الإقامة هناك بصورة دائمة. دخل المكان لأول مرة فرتز ماكنزن عام 1884. وتبعه كل من: أوتو مودرزون، وهانز أم أنده، وفرتز أوفربك، وقد أقاموا جميعا هناك إقامة دائمة. وانضم إلى تلك المجموعة الأولى هاينريش فوغيلر عام 1894 وكان في الواحدة والعشرين، أصغر أعضاء المجموعة، وكانت أهدافه الفنية مختلفة عن تلك التي لزملائه، لكن هؤلاء الخمسة (بالإضافة إلى س. فينندن الذي بقي معهم لفترة) أسسوا عام 1895 «اتّحاد الفنانين في فوربسفيدى» بمناسبة معرضهم الجماعي الأول ببريمن.

وما كان فوغيلر رسّام لوحات فقط، بل برز في عدة حقول وبعدة مواهب: كان شاعرا، ومهندسا معمارياً وممارسا للحرف الفنية ومصمّماً لرسوم الكتب وللبضائع الثمينة من الخزف والزجاج والذهب والفضّة، وفنانا يدويا، وصانع أغلفة كتب، وأدوات من البورسلان، والزجاج، والحلي، والقماش، ونماذج الورق، وتغليفات الحيطان والمواقد، والسجاد، وأرضيات المنازل، وتزيينات النوافذ والأثاث، بل وسائر تجهيزات الهندسة الداخلية، كما صمّم منازل ومباني عامّة. ولم يمض غير وقت قصير على وجوده مع المجموعة حتى مكنه ميراث صغير عن أبيه من أن يشتري بيتا صغيرا، سمّاه «باركنهوف»، وأقام فيه لثلاثين سنة حتى 1924. واحتل ذلك المنزل مكانة رفيعة في فنه ورسومه. فقد تحول المنزل تدريجيا الى بيئة نفذ فيها فوغيلر أفكاره الفنية، وأظهر مواهبه في تلك الدار التي أشبهت مع الوقت جزيرة فنية، اتحدت فيها حياة الفنان وعمله بشكل كامل.

بدأ فوغيلر بإجراء تعديلات داخلية وخارجية على منزله عام 1895. وخلال ذلك، جمع فوغيلر خبرة واسعة بالبناء وبالهندسة الداخلية، أعانته فيما هو بسبيله. وتشير تفاصيل البناء المعدل إلى مزيج من الطرز المعمارية: طراز فلاحي سكسونيا السفلى، وبيدر ماير، والطراز الإمبراطوري، وطراز الشباب. ورغم هذا الخليط فإنّ روح فوغيلر الفنية القلقة والباحثة واضحة في المجموع، وفي التفاصيل الدقيقة التي لم تخطئها عينه الفاحصة. علما بأن فوغيلر لم يهتم بالمنزل نفسه فقط، بل أدخل حديقة الدار ضمن اهتماماته الفنية، وعمل في تزيينها وهندستها سنوات طوالا. رسم فوغيلر بنفسه خطط تعديل البناء، وهندسة الحديقة. ولم يكتف بذلك، بل قام بنفسه بتنفيذ جزء كبير، غير مستعين بأحد. وكانت التجربة غنية، وتركت آثارها الباقية في فنه. ومما يدل على عمق تأثير التجربة ما كتبه في ذكرياته: «لقد كانت عندي عملية تشكيل الحديقة ممتعة ورائعة. لقد تحولت الأرض اليباب تدريجيا إلى جنة معروشة كثيفة، احتفظت فيها الطبيعة بحريتها كاملة، واكتفيت بمراقبة تلك العجائب ومساعدتها على البروز والازدهار. وتحت يد الفنان الماهرة نمت الطبيعة في وحدة عضوية ساحرة وائتلفت مع المنزل أتم الائتلاف، بحيث صار بإمكان المرء أن يتجول بين الحديقة والمنزل كأنما هو ضمن عالم خاص ومنعزل». وهذه الجنة الكثيفة المعروشة التي توحدت مع البيت، وائتلفت ضمن تجربة فوغيلر الفنية الواسعة، كانت لها اشكاليتها الخاصة. ففي حين انصرف زملاؤه في مجموعة الفنانين إلى تأمل مظاهر بيئة المستنقعات المتنوعة، اهتمّ فوغيلر بمنزله وحديقته وأسرته. وكان لذلك جانبه الإيجابي المتمثل في قرب الفن من الحياة عند فوغيلر. لكن من ناحية ثانية، فإن هذا الالتزام بالخاص واليومي والمباشر في الفنّ جعل الفنان يبالغ في عرض الجوانب الجمالية من حياته. وقد أدرك فوغيلر ذلك بنفسه عندما كتب في مذكراته أنه كان يعمل في تحويل حياته الخاصة إلى «عمل فني».

كان بيته اذن «جزيرة من الجمال»، ليس بمعنى أنّه مقر لفنان شديد الاهتمام بنفسه، أو صالون لبورجوازي كبير، يمثل المرتبة الاجتماعية التي بلغها، بل بمعنى تمثيله لاستقلالية خاصة، انتزعها الفنان بنفسه. وبوصفه كذلك، تحول ذلك المنزل في مطالع القرن العشرين إلى ما كاد يكون «متحفا ألمانيا صغيرا» أقيمت فيه أمسيات موسيقية، وقراءات شعرية، وتمثيل تجريبي لمسرحيات جديدة للهواة، ورقص جديد. وذلك كله في قاعات

المنـزل الصغـيرة أو في حديقتــه . ويشـير سجـل الـزوار للباركنهـوف إلى أشخاص كثيرين ذوي مقام اجتماعي أو فني أو علمي أو أدبي . فهنـاك ، بالإضـافـة إلى الفنـانـين الشبان من بريمن ، الشـاعـر غرهارد هاوبتمان ، وريشارد ديمـل ، وراينـر ماريـا ريلكـه ، والناشر أويغن ديدركس ، والموسيقي جورج كولنكمبف ، والمخرج ماكس راينهارت . أمّا مجموعة أصدقائه الأقربين ، فقد اكتملت في نحو 1900. وهم بشكل رئيسي من الفنانين المقيمين بفوربسفيدى ، وبخـاصـة أوتو مودرزون ، وباولا مودرزون ـ بيكر ، وراينر ماريا ريلكه ، والنحاتة كلارا ريلكه ـ فستهوف . ولا يمكن القـول بأن أحـدا من هؤلاء كان أقـرب إليـه من آخر ، فيما عدا علاقته الحميمة بالشاعر ريلكه التي بلغت الذروة فيما يبدو مطالع القرن العشرين . ففي 1901 ، وبمناسبة عيد ميـلاد فوغيلر أرسـل إليـه ريلكـه مخطـوطـة ديوان شعري صغـير ، فسـر لذلـك سرورا بالغـا . ويحتـوي الـديوان في الأصـل على 16 قصيـدة من خريف عام 1900 . وتأتي بعـد ذلـك خمس قصـائـد مضـافـة آخرها تحية للباركنهوف بعنوان «إهداء» ، ترد فيها الأبيات التالية :

صبية ساهمة شقراء في ثوب أخضر،
تغني معنى الحياة :
يصبح الإنسان ملكا بسبب الوحدة ،
بسبب الحب ـ ملكة .

يازهرة شقراء ، الحديقة الشامخة الأنف تتأمل
أن تهديك جذورا ،
جذورا لمفاصلك الرقيقة ،
جذوراً قوية مغذّية ، فمُدّيها

ياعروساً مزدهرة ، في البيت الأبيض
تهمس الساعات سائلة
هل حفظت ساعاتك
حفظ القصيد .

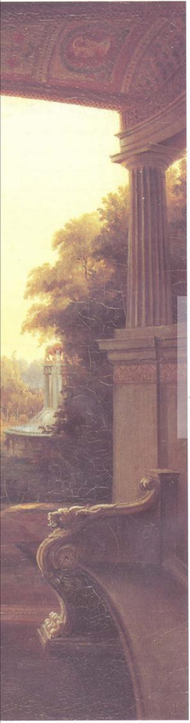
عمـل ريلكـه ناقـداً أدبياً ، وانشغل بفن صديقه هاينريش فوغيلر بعمق ، وكـانـت له تقـويـمات لفنـه شديـدة النفـاذ أحيانا . وكان همّ ريلكه في نقد فن فوغيلر إثبات أنّ الفكرة السـائـدة عن الفنـان ، باعتباره حالما ، وورومانسيا ساذجا ، هي فكـرة خاطئـة تمامـا . ففـوغيلر كان عنـده «رجـلا من رجـالات زمـاننـا ، مكـافحـاً مثلنـا . قليل السعادة مثلنا ، ومملوءاً بالمشاعر المعقدة» .

أصدر فوغيلر عام 1899 ديواناً شعرياً بعنوان : إليك! يقول في إحدى قصائده :

صامتاً في الزورق الأسود المنزلق
يقف الموت يمنيني السلام
فَزِعٌ للحياة
التي أعطيتها
أصيح بك قائلاً
أعطني الهدوء والسلام!
وأنهِ البؤس
وخذني ، أيها الموت!

وقد تعمد فوغيلر أن يكون كتابه عملاً فنياً مكتملاً من كل النـواحي : فالطبـاعـة والـورق ، والـرسـوم الـواردة فيـه ، والغـلاف ، كلهـا صنـع يديـه ، وهي تمضي لتتـلاقى والمضـامـين . وقد رأى ريلكـه أن شخص فوغيلر وعمله يمضيـان يداً بيـد تدفعهما إرادته إلى «تحقيق عالمه الداخلي في الحيـاة اليـوميـة» . وهذا الدافع لم يكن كامناً وراء أعماله الحـرفيـة فقـط التي كان يحبها كثيراً ، بل وراء مجموع عمله الفني . والأسطـوريـة أو الخـرافيـة التي سحـرت ريلكه في البداية ، ماعادت ساحرة له فيما بعد ، بل فهمها على أنها من جانب فوغيلر شكـل من أشكـال الصـراع مع الواقع .

أما أعمال فوغيلر اليدوية ، فإنها تعكس مساعي المعاصرين من أجل اكتشاف أشكال جديدة ، كما تعكس ذلك التوتر بين المثـاليـات الفنيـة والتجـارة . ولا يُذكـر فوغيلر اليوم في مجمـوعـات طراز الشبـاب العـالميـة إلاّ نادراً ، وربما لموقفه السيـاسي فيـما بعـد والـذي تلقته البـورجـوازيـة الكبيرة بالاستهجـان . ثم إنّ حركـة طراز الشبـاب كانت تجربـة قصـيرة العمـر . ولم يصـل من أعـمال فوغيلر لمجموعات المتـاحف إلاّ قدر ضئيـل ، أمـا الكثـرة الكـاثـرة من أعماله ورسومه فما زالت في المجموعات الخاصة .



مائتا عام على ولادة بيتر لينّى

فنان ومهندس حدائق رائعة، تُحيا ذكراه بألمانيا في معرض شامل

بيتر هوفمايستر

تشكّل حياة الفنان بيتر جوزف لينّى الإبداعية استثناءً ضمن مسار حياة الفنانين واعتبار المجتمع لعملهم في حياتهم. فهناك القاعدة القائلة إنه لا كرامة لفيلسوف في قومه، والتي يشكل لينّى استثناءً في نطاقها. لكنّ لينّى لم يكن استثناءً في مجال الاعتراف به وتكريمه في حياته فقط. بل كان استثناءً أيضاً في الإنجازات الإبداعية الضخمة التي حققها في حياته الفنية، والتي تمثلت في هندسة ثلاثمائة حديقة هندسةً بديعةً، بحيث تصعُبُ مقارنته من هذه الناحية أيضاً بأيّ فنانٍ آخر ألماني. ومن أجل ذلك فقد حظي لينّى بتقدير وتكريم عظيمين خلال حياته داخل ألمانيا وخارجها. فقد نشر لينّى حدائقه، وخططه ورسومه للحدائق بسائر أنحاء ألمانيا. وهي تقوم على «الطراز المختلط» الذي يتمايز عن طراز الباروك الإمبراطوري بمجال هندسة الحدائق الذي كان سائداً بفرنسا، والآخر الليبرالي الرمزي الذي كان سائداً ببريطانيا في مجال الحدائق الحرة المفتوحة.



غرهارد كوبر نقلاً عن كارل بيغس - لينّي في نحو 1830



كارل دانييل فرايدانك ـ مشهد لحديقة «لوست غارتن» ومن خلفها بوتسدام، 1847

وتعتبر دعوة ملك بروسيا إيّاه عام 1816 إلى برلين من أجل التخطيط لإقامة حدائق بوتسدام الشهيرة أهمّ حدث في حياته الفنية. وقد سبقت تلك الدعوة سنوات الدراسة والتدريب العملي بباريس وفينا وسويسرا. وقضى لينّي ببرلين نصف قرنٍ من الزمان ـ وكان المنصب الأخير الذي تولاه منصب المدير العام للحدائق ـ في خدمة الملك، في حقبةٍ كانت تشهد تغيرات اجتماعيةً وسياسيةً راديكالية.
وقد انصرف طوال هذه المدة إلى إقامة الحدائق أو التخطيط لها، وتحسين النبات والشتول، والتخطيط لنشر المساحات الخضراء والمشجرة في الأحياء السكنية والصناعية الكثيفة السكان. وقد أفاد العاملون في مجال البيئة المدينية ببرلين بعد الحرب الثانية من تلك الخطط والرسوم بشكل جزئي في نشر الخضرة بالمدينة.
والحق أنّ جهود لينّي في بوتسدام بالذات تُعتبر مرحلة التشكيل الرئيسية للبلدة بعد حقبة فريدريش. ويلاحظ لدى لينّي في هندسة الحدائق، سواء الطبيعية منها أو العمومية، تأثره بجماليات هندسة الحدائق المعروفة تقليدياً في نظرية فنّ الحدائق بالقرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فالحديقة ينبغي أن تبدو كصورة أو لوحة لأنّ «الطبيعة الجميلة» من وجهة نظره، هي الفن، أو ينبغي أن يرتبطا معاً. فمهندس الحدائق مثل الفنّان أو الرسّام تماماً عليه أن يعمل دائماً «وسط الألوان المتغيرة والأضواء» التي يجلبها النهار، وتجلبها فصول السنة المختلفة بهدف التأليف بينها في «صورة» متناسقة. أمّا مجاري المياه والسواقي والجداول والبرك في الحدائق فإنّها بمثابة مرايا تنعكس فيها السماء.
ولا يكتفي لينّي في هذا المجال بالفلسفة الجمالية للحدائق الإنكليزية التي كانت ترمي إلى الجمع بين «الملاءمة» و«الجمال». إذ كان يرى أنّ هناك ظرفاً تاريخياً مستجداً ينبغي أخذه بعين الاعتبار، وعدم الاكتفاء بالتعميمات.
فالواجب ربط الاعتبارات الجمالية بالضرورات الاقتصادية. فالمساحات الخضراء المشكّلة لا ينبغي أن يُفصل بين خصائصها الجمالية وخصائصها الاقتصادية، بل أن يترابط الأمران، وأن يبقى الإحساس الثقافي العام محفوظاً. ثم إنّ لينّي في كلّ مذكراته الإرشادية الباقية كان يذكر «صحة الشعب»، والاهتمام بأن تكون الحدائق الطبيعية والعمومية مجالاً للنزهة المريحة، وقضاء العُطل في راحةٍ وسعادة. فالطبيعة ـ كما يقول لينّي ـ ينبغي أن تكون بتصرف عامة الشعب أيضاً، بحيث تتحول «الطبيعة المشكلة» إلى حديقة لكل الناس في المدينة. وحتى في مرحلة مبكرة من عمله الهندسي التشكيلي، فإنّ الخطوط الرئيسية لأفكاره واضحة: إعادة تشكيل ضواحي المدينة أيضاً، وبالتالي إدماج سكان الضواحي في الحاضرة بما في ذلك مجال التخطيط المديني أيضاً.



غرهارد كوبر نقلاً عن لينّي ـ مخطّط البناء لحيّ مؤبيت وساحة كونيغبلاتس، 1839

ونضج لينّي، كما نضجت أفكاره تدريجياً في ذلك الوقت المليء بمتغيرات الأحداث. وكان من حظّه تلك الرعاية التي حظي بها من الملك فريدريش فلهلم الرابع، محب الفن الكبير، والقاطن بقصر سانسوسي في بوتسدام. ففي عهد ذلك الملك تحولت بوتسدام وضواحيها إلى مركز من أجمل مراكز الأمراء والملوك بأوروبا. ففي شرق بوتسدام تحولت بابلزبرغ إلى حديقة فسيحة متّصلة ورائعة لا تزال روعتها باقية إلى اليوم في أشجارها القديمة الضخمة،

وإطلالها على البحيرة المقدسة. وفي غلينيكه، أقيمت حدائق وتماثيل على الطراز القديم. أما في بفنغستنبرغ، فقد بنيت قلعة، وأقيمت حدائق مشرفة، لم تكتمل لامتداد البلدة بداخل تلك المساحة. وتعطي الأجواء المختلطة والمتداخلة لتلك الحدائق والمتنزّهات انطباعاً عربياً يشبه مسارح الأندلس وجنّاتها. والملحوظ أنّ لينّي أخذ حريته في التشكيل والمزج والحفاظ على ترقيشات الطبيعة فيها أقامه من حدائق خارج بوتسدام من مثل بابلزبرغ وغلينيكه، وقصر المرمر. والواقع أن البستان الملكي كان قد بدأ يفقد طابعه الخاص لتزاحمه مع البستان المديني الكبير.

وجمعت ماغدبورغ كل ما ذكرناه سابقا. ففي وقتٍ مبكّر عام 1824 عهدت بلدية المدينة إلى لينّي بإقامة البستان المديني العام. ولم تتأخر برلين بعد ذلك كثيرا. فبمناسبة الاحتفال بمرور قرن من الزمان على صعود فريدريش الكبير العرش، قرّرت المدينة أن تقيم البارك الشعبي، البستان الشعبي، في الشرق باسم «فريدريش هاين». وقد شهدت تلك الفترة تصاعداً للوعي الشعبي بالذات، فأخذت بلدية المدينة عن عاتق الأمير قضيتي تجميل المدينة وتنظيفها. وأجاب العرش على هذه المبادرة المخففة بمبادرةٍ بشوشةٍ إذ أعلن تحويل حديقة الحيوان إلى حديقة عامّة. وكانت الحديقة الضخمة التي تبلغ مساحتها 239 هكتاراً بيد الأسرة المالكة منذالقرن السادس عشر. وقد طور فريدريش الكبير تلك المساحات الضخمة من الغابات بأن فتح فيها منافذ وماشي طويلة مزينة بالتماثيل وبالممرات التيهاء. ولا تزال جزيرة روسّو القائمة في البحيرة الكبيرة دليلاً على المراد منها آنذاك. وأخيراً في عام 1840 كُلِّف لينّي بالإضافة إلى «الفريدريش هاين» بإعادة تشكيل حديقة الحيوان. وقد حافظ لينّي على مظهرها العام، وركز تغييراته في جزئها الجنوبي الذي أقام فيه بحيرةً جديدة. أما الممرات الطويلة التي حرص لينّي على إبقائها، فقد أضرّت بالبارك فيها بعد إذ إنّ المواصلات وطرق السيارات لم تخترق جوانبه فقط كما في البساتين الفرنسية والإنكليزية بل قطعته في سائر أنحائه.

ومما يُذكر بين أعمال لينّي البارزة خططه لقناة اللندفير ولويزنشتات. ومشروعه للممرات الحدودية الخضراء في ناحيتين، الذي قدمه عام 1840 لوزارة الداخلية البروسية باعتباره أساساً لتخطيط عصري للمدينة. وقد تحوّلت منطقة القناتين إلى مماشٍ للنزهة، تقطع إحداها الفريدريش هاين التي أقامها لينّي. أمّا قناة اللندفير التي صارت تمر بها القوارب الآن، فقد أقام لينّي على إحدى ضفّتيها ممشى للنزهة يصل إلى حي مؤبيت، موازياً في ذلك للمساحة الخضراء على ضفة القناة الأخرى. وهناك خطط بناء حدائقي أخرى قام بها لينّي، أهمّها حقل كوبنيك، وضاحية شترالاو، وشونو برغر فلدمارك. ثم إنّه شارك في التخطيط لساحات المدينة الكبرى مثل ساحة الأوبرا، ولوست غارتن، وشلوس فرايهايت، وبيل أليانس، وساحة لايبزيغ. وتلقّى تكريماً عظيماً من الملك لخططه المتعلقة بتشكيل جوانب الشارع الممتد من حديقة الحيوان إلى هازنهايده. وهذه الأعمال الهندسية والتشكيلية الأخيرة كانت ضروريةً بعد أن امتدّت المدينة في الأربعينات وتشابكت الأحياء الصناعية، وخطوط المواصلات، والأحياء الشعبية فيها. وهذا النمو هو الذي دفع أيضاً إلى التخطيط لإقامة مستديرة ضخمة مع جادة (بوليفار)، ومحيط مشكل ومزيّن. وكان المخطط أن تبدأ المستديرة عند قلعة شارلوتنبورغ مع تفاصيل وتفرعات كثيرة بعد ذلك. لكنّ تلك الخطط التي هدفت إلى استيعاب النمو المتزايد بداخل المدينة، وإدخال الضواحي ضمن المدينة أولى خطط إعمارها، ما بقي كثير منها واضحاً اليوم. وتعتبر بحيرة بوتسدام من أجمل أعمال لينّي الحدائقية، إن صحّ التعبير. والمعروف أنّ فرعاً من فروع الهافل يمر بها، كما أنّ جزيرة الطاووس تتصدر الجهة الشمالية.

عرض المعرض الضخم الذي أقيم تكريماً لفنان الحدائق الكبير بشارلوتنبورغ مذكراتٍ وخططاً، وخرائط للأعمال - لما ذكرناه من أعمال ضخمةٍ ورائعة في مجال الحدائق والبساتين والساحات والتخطيط المديني. وشمل أيضاً أعمالاً لم نستطع التصدّي لها في هذه العجالة. وصاحب ذلك معرض آخر أصغر في غلينيكه. وقد صدر كتاب تذكاري وتسجيلي دقيق عن المعرضين يعطي انطباعاً جيداً عن العمل الحياتي الكبير لذلك الفنان العظيم المتوفى عام 1866. ويذكر ذلك كله بعبارة لينّي الباقية: «لا شيء يزدهر دونها عناية ورعاية. وأجمل الأشياء تتعرّض للضياع والخراب إن لم تُحط بالعناية المناسبة». ●

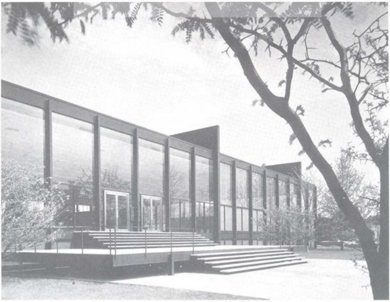
الباوهاوس
التطوّر والآثار

ياسمينة أمقران

«إنّ الهدف النهائي لكل عمل إبداعي هو البناء». هذه الجملة المعبرة وردت في بيان تأسيس الباوهاوس 1919 الذي صُوّر على غلافه حفر بالخشب لليونيل فايننغر تظهر عليه كاتدرائية محاطة بنجوم مضيئة. وكانت الفكرة من وراء ذلك اعتبارها رمزاً للعمل الفني المتكامل الذي وصفه غروبيوس على النحو التالي: «إنه بالأنوار الساطعة التي تنبعث منه يكون عليه أن يضيء كل أشياء الحياة اليومية حتى البالغ الصغر من بينها».

في الأول من أبريل عام 1919 تولّى المهندس فالتر غروبيوس 1883 - 1969 إدارة المعهد العالي للفن التشكيلي، والمدرسة المهنية الفنية. ذلك أنّ غروبيوس، ومجموعة الفنّانين من زملائه كانت تعتنق فكرة «الأكاديمية الموحّدة» المتكوّنة من الفنون الحرّة والأخرى التطبيقية. وهكذا قام بإشراف غروبيوس للمرة الأولى «الباوهاوس الحكومي».

واستمرّ الباوهاوس بين عامي 1919 و 1925 بفايمار. ثم حتى العام 1932 في ديساو، وأخيراً حتى إنهائه من جانب النازيين ببرلين مابين 1932 و 1933. وقد عمل فيه في فترة قيامه، وتنقلاته بين المدن، كبار الفنانين والمهندسين ورجال المعمار من مثل المهندسين فالتر غروبيوس، وهانس ماير، ولودفيغ ميس فان در رووه، والرسامين فاسيلي كاندينسكي، وباول كليه، ويوهانس إتن، وجورج موخيه، ولاتسلو موهولي - ناغي، وجوزف ألبرز، وأوسكار شلمر. هؤلاء الذين عملوا فيه معاً أو على التعاقب،



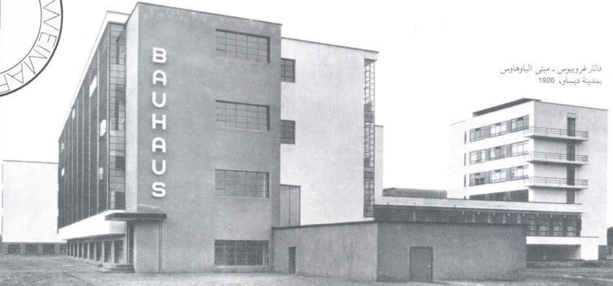
ميس فان در رووه - مبنى «كراون هول»، شيكاغو، 1956

أعطوا «الباوهاوس» طابعه المميز، ومستواه الرفيع.

صار «الباوهاوس» أواسط العشرينات أحد أهم المدارس الفنية في العالم. لكنه لم يكن مدرسة فنيةً مشهورةً فقط، بل فكرة كبيرة تبلورت في سياق تاريخي معين فكانت لها جوانبها الفنية الإبداعية الجديدة، وجوانبها الثقافية السياسية أيضاً. فلم يكن «الباوهاوس» مجرّد «تجربة»، أو خاطرة فردية إبداعية، بل كان النتيجة المنطقية لأفكار عصرية إصلاحية اقتضتها التطورات الثقافية والتقنية مطالع القرن العشرين. فيخطئ خصوم «الباوهاوس» من المحافظين إذ يزعمون أنّه رمى إلى اقتلاع الفن والتقاليد الفنية القائمة. فعلى العكس من ذلك، يأتي «الباوهاوس» في سياق محاولات ظهرت واستمرّت منذ الثورة الصناعية، هدفها إعادة اللحمة بين الجوانب الفنية، وأنواع الإنتاج الثقافي الأخرى، أي توحيد الفن والحياة. ومن جهة ثانية إنهاء التشذر داخل الأنواع الفنية، واعتبار الفن نفسه أداةً فعّالةً في مضمار عمليات التجدد الاجتماعي والثقافي. فطوال الأعوام الأربعة عشر (1919-1933) التي عاشها «الباوهاوس» ما كان علما على مانعرفه اليوم بالتصميم الفني، Design فقط، بل مثل برنامجاً فنياً تربوياً وآخر ثقافياً سياسياً، فهو النتاج المتكامل لكل المحاولات السابقة والمساعي إلى تطوير المدارس الفنية. وهو لا يزال بعد خمسين عاماً جديداً في فكرته وعمله، ومعاصراً بالمعنى العام للكلمة. لقد كان «الباوهاوس» بإجماع النقاد والمؤرخين إسهاماً عظيماً في التربية الجمالية لهذا القرن.

حاول مشروع «الباوهاوس» أن يجيب على سؤالين اثنين متلازمين، أولهما وظيفة الفن في عصر الآلة، ومكانة الفنان بين مستجدات العصر ومتطلّباته. وثانيهما نوعية الثقافة والبناء التربوي اللذين ينبغي أن يتمتع بهما أو يُعد لهما من أجل ذلك. وكانت الإجابة الشاملة من جانب القائمين على المشروع أنّ على الفنّان، لكي يكون قادراً على تحمُّل مسؤوليات فنه في العصر الحديث، أن يعي بعمق مهمته الاجتماعية لكي تضعه الجماعة موضعه اللائق في قلبها. وفي هذا المجال، فإنّ الفروق بين الفن الحر والفن التطبيقي ينبغي أن تزول لتتحول علاقات التجاذب المتبادلة بينهما الى عامل من عوامل الإثراء والإغناء والبناء. ثم إن نتاج العمل، الإنتاج، ينبغي أن يسوّغ نفسه من خلال معناه الاجتماعي. فالتقنية الجمالية كانت بديهة مطلوبةً في العمل الفني، أما «الشكل» أو الصيغة كشكل بحد ذاته فلم يوضع موضع الاعتبار.

استخدم التصميم الفني من جانب «الباوهاوس» في البداية كأداة أو أسلوب تربوي للتجربة، هدفه المعلن التوصّل إلى استحداث بيئة معمارية لائقة بإنسانية الإنسان. فعن طريق المقدرة الحرفية اليدوية، جرى اعتناق طرائق الإنتاج الصناعي الحديث، كما جرى التأمل فيها وتكييفها. وكان المقصود وضع الفن في سياق الحياة. فدعوة الفن وهدفه لا ينبغي أن يكونا «استمتاعاً



فالتر غروبيوس ـ مبنى الباوهاوس
بمدينة ديساو، 1926

أقل، بل سعادة وحياة». وكان هذا الهدف الاجتماعي الأساسي الذي وضعه غروبيوس في بيان التأسيس للمؤسسة. ولم يقتصر الأمر على ذلك في برنامج «الباوهاوس» بل كان هناك تأكيد أن «الأساس الذي لايمكن الاستغناء عنه لكل الأعمال الإبداعية هو المعرفة الدقيقة بالعمل اليدوي من جانب الطالب أو الدارس، عن طريق العمل في المحترفات، والتجربة العملية في ساحات العمل الفعلي». وفي موطن آخر يطالب البيان باستحداث «مجموعة عمل مشابهة لتلك التي كانت تقوم ببناء المنازل في العصور الوسطى، إذ كانت تتساند في عملية البناء فئات عديدة، من مثل المهندسين، والنحاتين، والعمال اليدويين لمختلف أنواع الأعمال. كان هؤلاء جميعاً يتلاقون ويتعاونون بروح واحد فيقوم كل منهم وبتواضع بالجزء الخاص به من المهمة الشاملة، محافظين على الروح العام، والفكرة الشاملة، كلّ في نطاقه الذي يكمل عمل زميله، بفهم كامل للمعنى العام للمهمة».

وتوضح هذه الفقرة المهمة في بيان التأسيس مقصد مؤسسي «الباوهاوس» من وراء العودة إلى النموذج المعماري الوسيط، إنه العودة إلى العمل اليدوي، والى عمل الفريق المنتظم في صنف مهني، وإلى فكرة العمل الفني المتكامل. ويضع هذا الأمر عمل المؤسسة الجديدة ضمن التقاليد الكبرى للمعمار الأوروبي العريق.

وإذا كان للباوهاوس نموذجه القديم الذي يسترشد بروحه المحترف والجماعي، فإنّ غروبيوس يشير إلى معماريين وفنانين يرى فيهم نماذج للاسترشاد والاستهداء. عن ذلك يقول غروبيوس في مقالته: «فكرة الباوهاوس الحكومي وبنيته الأكاديمية» إنّ ممن استرشد بهم «رسكين وموريس بإنكلترا، وفان دي فيلده ببلجيكا، وأولبريخ وبيرنز من مجموعة دارمشتات الفنية، وآخرين بألمانيا، بالإضافة إلى اتحاد الأعمال الألماني». فهؤلاء جميعاً من وجهة نظره «عملوا بوعي على إعادة توحيد عالم العمل مع الفن الإبداعي الخلاق». والملاحظ أن غروبيوس يذكر كلاً من رسكين (1819-1900) وموريس (1834-1896) في سياق واحد، بينما المعروف أنّ رسكين كان ناقداً عنيفاً للمنتجات الصناعية، وأنّ موريس وحده قد استطاع من بعد أن يفيد من ذاك النقد، ويطبق نتائجه في عمله الفني. ففي حقبة كانت فيها فكرة العبقرية تلعب دوراً مهما في الفن باعتبار أنّ الفنون الحرة هي إنتاج عبقري خالص، قال موريس: «إنّ الكلام عن الإلهام في الفن هو عبث عابث. فليس هناك إلهام أو عبقرية، بل إن الفنّ هو عمل يدوي خالص».

على أنّ جهود موريس لإحياء العمل اليدوي الفني ما كان غرضها جماليا فقط، فالعمل اليدوي الجيد و«الصحي» من وجهة نظره أمارة «للمجتمع الصحي». ولذا فقد اعتبر موريس تراجع الحرفية اليدوية في القرن التاسع عشر دليلاً على الانهيار الاجتماعي.

يعود الفضل في وضع التقنية كأداة من أجل تحقيق الأفكار الفنية إلى هنري فان دي فيلده (1863-1957) أحد أعلام طراز الشباب. كان هنري شديد الاحترام لموريس، ومتأثراً به في قضية وضع المسائل الفنية في أصولها وسياقاتها الاجتماعية. وكانت بداياته في الرسم، لكنّه توصّل إلى الحرفة الفنية وبالتالي إلى العمل اليدوي. لكنه سرعان ما أدرك التناقض القائم بين النظريات الاجتماعية المسلم بها آنذاك، والإنتاج الفني لدى الطبقة الثرية. وكانت نتيجة ذلك الإدراك مقولته المعروفة: «اجتناب كلّ عمل فني لا يمكن تحقيقه عن طريق الصناعة».

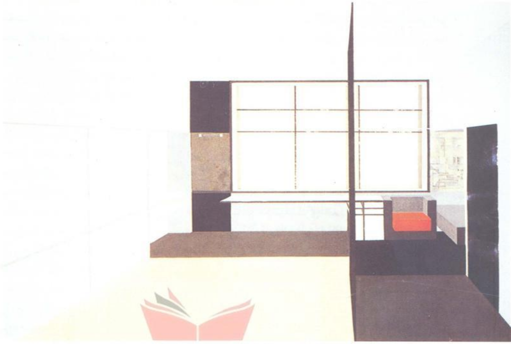
ولعبت مجموعة فناني دارمشتات دوراً مهماً في مرحلة التطوّر الواقعة بين مقولات موريس ومحاولاته من جهة، والباوهاوس من جهة ثانية، فيما يتصل بالتوحّد بين الفن



فالتر غروبيوس - صورة له من عام 1924



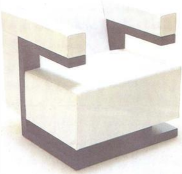
غريت ريتفيلد ـ
مصباح من عام 1920



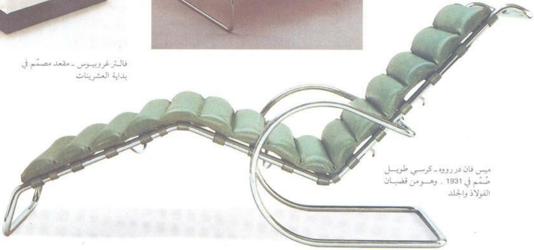
بيتر كيلر ـ مخطط ملوّن لمعمل كيلر،
1924



مارسيل بروير ـ مقعد مصمّم في
1925 وهو من قضبان الفولاذ
والجلد، ومازال حتّى الآن مطلوباً
كثيراً

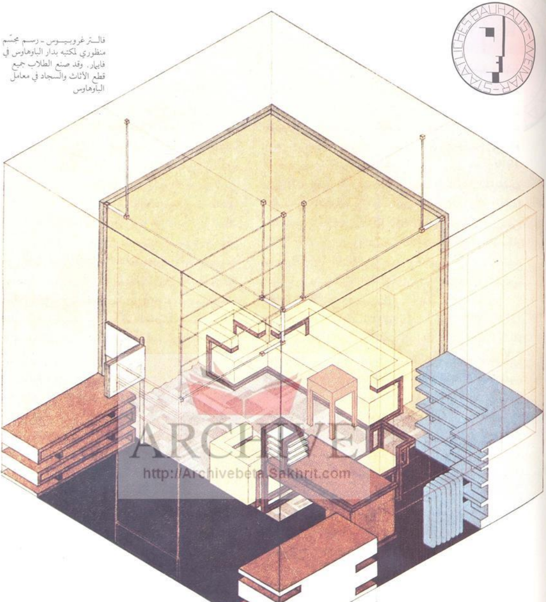


فالتر غروبيوس ـ مقعد مصمّم في
بداية العشرينات



ميس فان در رووه ـ كرسي طويل
صُمّم في 1931 . وهو من قضبان
الفولاذ والجلد

فالتر غروبيوس ـ رسم مجسّم منظوري لمكتبه بدار الباوهاوس في فايمار. وقد صنع الطلاب جميع قطع الأثاث والسجاد في معامل الباوهاوس



ميس فان در رووه ـ طاولة مصمّمة في 1927



فالتر غروبيوس ـ حامل المجلاّت من خشب الكرز، 1923



والحياة. فقد جمع هؤلاء بين سائر مناحي الفنون وأنواعها. ظهرت «مستعمرة دارمشتات الفنية» أو مجموعتها الفنية عام 1898-1899 بمبادرة من أمير مقاطعة هسّن، الذي جلب سبعة فنانين إلى دارمشتات. وأشهر هؤلاء اثنان: أولبرخ، وبيرنز. ولم يكن عمله هذا سخاءً من سخاء النبلاء فقط، بل من أجل إحياء العمل اليدوي بالمقاطعة. إذ كان على هؤلاء أن يتخذوا العمل اليدوي نموذجاً لأعمالهم الفنية من جهة، كما كان عليهم أن يلجأوا إليه من الناحية التعليمية والتربوية من جهة ثانية. وقد عُرضت أعمال «مستعمرة فناني دارمشتات» على الجمهور أول ما عُرضت عام 1901 من خلال معرض مقام بطريقة جديدة تماما. فلم تعرض أعمال الفنانين في ذلك المعرض منفصلات، بل جرت للمرة الأولى محاولة لعرض العمل الفني بطريقة هندسية فنية متكاملة وعملية ضمن مدرسة طراز الشباب المعروفة. لكنّ بيرنز ما لبث أن أعرض عن طراز الشباب. ومع بناء قاعة التوربينات المشهورة لشركة AEG ببرلين عام 1909، اندفع بيرنز باتجاه وظيفية متجدّدة في البناء الفني المتكامل، صارت لغروبيوس الذي كان يعمل مساعداً لبيرنز آنذاك أمراً حقيقاً بالاسترشاد والتقليد.

وفي الوقت نفسه الذي بدأ فيه بيرنز العمل بمبنى AEG تقريباً تأسّس «اتحاد الأعمال الألماني». وكان إبان التأسيس، وفي سنواته الأولى، محاولة من المنضوين تحت لوائه لضم المحاولات الفردية في مجال التجديد الفني الاجتماعي في عمل جماعي منسّق ومؤسّسي. وكان من بين أكثر قادة اتحاد الأعمال هذا نشاطاً، في مرحلته التأسيسية، هرمان موتيسيوس (1861-1927) الذي أدرك بوضوح الامكانيات الكبيرة الكامنة من الناحية الإبداعية بين الفن والصناعة. أما فان دي فيلده، فأصرّ على الحرية الفردية والإبداعية الفردية في العمل الفني. في حين اتّجه موتيسيوس إلى «النمذجة» باعتبارها ضرورة في عصر الآلة والصناعة. ولم يكن هذا النزاع جديداً، لكنه انفجر مجدّداً في اجتماع لاتحاد الأعمال عشية الحرب العالمية الأولى، مما حال دون متابعته إلى ما بعد الحرب، فتبدّى في الباوهاوس تارة بخفاء ومداورة، وطورا بوضوح وصراحة. قام الباهاوس الحكومي في فايمار نتيجة توحيد مدرسة الفن التشكيلي العريقة مع المدرسة الحرفية هناك، واضافة قسم بالمؤسسة الجديدة إلى فن العمارة. تبع ذاك التوحيد مغادرة الأساتذة التقليديين الذين لم يستطيعوا هضم الأفكار الجديدة من الناحيتين التعليمية والفنية للباوهاوس الحكومي. فانفرد بالمؤسسة حملة الأفكار والتطبيقات والبرنامج الجديد الذين انصرفوا بكل طاقاتهم إلى بناء الوحدة الجديدة في الفن والعمل الفني. وبين عامي 1919 و 1922، جلب غروبيوس إلى الباوهاوس الفنانين التشكيليين التالية أسماؤهم: ليونيل فايننغر (1871-1956) وغرهارد ماركس (1889-1981)، ويوهانس إتّن (1888-1967)، وباول كليه (1879-1940)، وأوسكار شلمّر (1888-1943)، وجورج موخيه (1895-1987)، ولوتار شراير (1886-1966)، وفاسيلي كاندينسكي (1866-1944).

وفي عام 1923 جاء لاتسلو موهولي ـ ناغي (1895-1946) على أثر مغادرة إتّن. واجتذب الباوهاوس وبرنامجه الجديد والمغري شباباً كثيرين باحثين عن التجديد، قدموا إلى فايمار للإفادة والتعلم. ووصل عدد الطلاب بالمدرسة إلى 120 طالباً، ثلثهم من النساء، وعشرة في المائة منهم من خارج ألمانيا. دعا برنامج الباوهاوس إلى بناء مجموعة عمل من الفنانين البارزين والواعدين. وتقوم المجموعة على علاقة تربوية وثيقة بين الأستاذ والطالب في البيئة الفنية الاجتماعية الجديدة. وإلى جانب الحياة التربوية التعاونية، قامت في الباوهاوس حياة ثقافية وفكرية وإنسانية مزدهرة. كما سادت في الادارة الداخلية للمؤسّسة ديمقراطية، أدّت إلى قيام مجموعة عمل فعلية، كما طلب البرنامج. صحيح أن المدير كان يتولى مسؤولية قيادية، لكنّ أجهزةً ولجاناً فرعية عدة كانت تتولى بإشرافه وإلى جانبه مسؤوليات تخطيطية وإدارية وثقافية. وكانت في الأساس لجنة مكونة من الأساتذة تتولى مسؤوليات مع المدير. ثم أضيف إلى الأساتذة المعلّمون الحرفيون، وممثلون للطلاب. بذلك صارت اللجنة الاستشارية لجنة للباوهاوس تتولى، إلى جانب القضايا اليومية، مسؤوليات وضع خطط العمل والتعليم على المدى الطويل.

وفي مايو عام 1919 تكونت لجنة طلابية منتخبة لتمثيل مصالح التلاميذ، لكنها اعتبرت نفسها مسؤولة إلى حدّ كبير عن سير الحياة التعليمية والخاصة بالمؤسسة.



فيرنر غريف ـ «قصاصة فيلم»،
صمّمت في 1922 وأنجزت في 1977
المقاسات:
300x46 سنتيمتر

واصدرت لجنة الطلاب مجلة سمّتها «التبادل الثقافي». وفي كل مراحل الصراع بين الباوهاوس وخصومه، وقفت لجنة الطلاب مع المدير دفاعاً عن المؤسسة ورسالتها.

والواقع أن «الروح الجماعية» التي سادت المؤسسة أسهمت في دفع العمل كثيراً. وقد جاء في مبادئ الباوهاوس التي صدرت عام 1921 «إنّ الباوهاوس يضع نصب عينيه هدفاً رئيسياً مفاده تنشئة شبان وشابات موهوبين فنياً تنشئةً إبداعيةً كحرفيين، ونحّاتين، ورسّامين، ومهندسين. ويقوم التدريب على العمل اليدوي للجميع كأساس للبرنامج التعليمي». ولذا، كان على التلاميذ أن يعقدوا اتفاقيات مع اتحادات الحرفيين بالمنطقة. وكان البرنامج مكوّناً من ثلاث مراحل:

1. المرحلة التمهيدية، وتستمر فصلاً واحداً، وتتضمّن محاضرات وتدريبات تأسيسية.

2. مرحلة العمل التدريبي، وتتضمّن العمل في محترف، مع برنامج تعليمي تكميلي، وخاتمة تتضمن امتحاناً حرفياً. ومدّة المرحلة كلها ثلاث سنوات.

3. المرحلة البنائية، وتتضمّن مهمات عملية في البناء، والتعليم الهندسي للمهندسين الداخليين، مع امتحان ختامي للتخرج معلّماً. وهكذا، فإنّ مراحل التعليم كانت: تلميذاً، طالباً، معلّماً. أما المبادئ التربوية المصاحبة للعملية التعليمية، فقد جاء في البرنامج عنها: «إن مسؤولية الباوهاوس تكمن في بناء أناس يعرفون ويعون العالم الذي يعيشون فيه. ونتيجة الربط بين ما يعونه، وما يكتسبونه من خبرة عملية يقومون بإعادة التشكيل والبناء المترابطين».

اعتبر غروبيوس المرحلة التمهيدية «عرق الباوهاوس النابض». وفيها يعطى الطالب مبدئيات في قضية التشكيل الفني، إذ يقوم برسوم تُحدَّد له، وأعمال يدوية تجريبية تنمي وتظهر قدراته على التخييل والتشكيل. وهذا البرنامج كان وقتها جديدا تماما في المعاهد الفنية، وقد بناه الباوهاوس على أسس علمية تكمل البناء التأسيسي لتلامذة الفن. والواضح من كل البرنامج الرامي إلى تخريج مشكلين إبداعيين، أنه كان يريد الربط في التربية الفنية بين الرسم والفن، والعمل الحرفي ربطاً محكماً. ولذلك فإنّ التلميذ كان منذ البداية يتلقى تدريباً من جانب معلم حرفي، ومعلم آخر هو فنان تشكيلي في الأساس. وهكذا كانت المحترفات دائماً أماكن للتعليم والتجربة. وكان الهدف دائماً البقاء في مجال التشكيل العملي ذي العلاقة القوية بالعمل اليدوي، علماً بأن المحاولات المتكررة لتحويل المحترفات إلى بيئات انتاجية لم تنجح. وقد أنشئت تدريجياً المحترفات التالية: النحت الحجري (1919)، الحفر على الخشب (1919)، النسيج (1919)، تجليد الكتب (1919)، الطباعة (1919)، تشكيل المعادن (1920)، الخزف (1920)، الرسم على الزجاج (1920)، الرسم على الجدران (1920)، النجارة (1921)، خشبة المسرح (1921). وقد حاول غروبيوس أن يتمم المرحلة الثالثة من مراحل التعليم (التخرج معلماً) بالتعاون مع مدرسة الهندسة المعمارية بفايمار. لكنّ المحاولة لم تنجح لأسباب إدارية ومضمونية، إذ لم تتعاون الوزارات المختصة تعاوناً كافياً لتحقيق ذلك. وهذا على الرغم من أنّ مجموعات من الطلاب أصرّت دائماً على المشاركة في البناء، وقدمت خططاً ومشروعات لذلك. لكن، لم يمكن تحقيق تعاون مقبول في هذا المجال إلا عام



يونكر وفاغنفيلد ـ مصباح زجاجي، 1923

1927 عندما انتقل الباوهاوس إلى ديساو. وبقيت الهندسة المعمارية لتلامذة الفن مسألة محاطة بتوتر كبير باعتبارها «كاتدرائية المستقبل» بالاعتبار النظري، وباعتبارها قضايا ومشكلات بناء من الناحية العملية. وكان غروبيوس، كما هو معلوم، يملك مكتباً هندسياً خاصاً، فمن البديهي أن تشغله هذه المسألة.

أقام الباوهاوس معرضه الكبير عام 1923. وكانت الحكومة المحلية بتيرنغن قد طالبت القائمين على المؤسسة بذلك كاختبار وكشف حساب لتجربة المؤسسة حتى ذلك الوقت. وقد أثبت المعرض صحة الأفكار الأساسية التي كتبها غروبيوس عام 1919. فقد تحول المعرض إلى حدث ثقافي بارز، وجرى تقويمه إيجابياً من جانب وسائل الإعلام الألمانية والأجنبية. افتتح المعرض بأسبوع احتفالي ألقيت فيه محاضرات، وأقيمت عروض مسرحية (من بينها عرض الباليه الثلاثي لشلمّر)، وموسيقية لبوسوني وهندمت وسترافنسكي. وفي المبنى الرئيسي للمؤسسة، عُرضت أعمال أنجزها تلاميذ المرحلة التمهيدية، وأعمال من محترفات الباوهاوس. بالإضافة إلى أول معرض دولي للهندسة الداخلية الحديثة. وفي المبنى الرئيسي ومبنى المحترفات عُرضت طلائع المحاولات التي جرت بالباوهاوس لتجاوز الرؤية التقليدية للفن التشكيل القائلة بتفرده واستقلاليته، إذ كانت هناك جداريات ورسوم ليوست شميدت وهربرت باير بالمبنى الرئيسي، ولأوسكار شلمّر بمبنى المحترفات. وكانت تلك المحاولات تظاهرة معبّرة عن المساعي الحثيثة منذ القرن التاسع عشر من أجل وحدة الفنون. فهنا ظهر مزيج من الفن المعماري، والبلاستيك، والرسم. أما متحف المدينة، فقد ظهرت فيه بمناسبة المعرض أعمال فنية للأساتذة والطلاب. ولم يكن بالمعرض غير نموذج واحد للهندسة الداخلية واضعه الرسّام جورج موخيه باسم: «البيت النموذجي»، وتجهيزاته من محترفات المؤسسة. وكان ذلك جزءاً من مشروع كبير لبلدة نموذجية خطّط لها الباوهاوس.

ماريانه براندت - إبريق الشاي، 1924



ومنذ أقام الباوهاوس معرضه عام 1923، بدأت أعماله ومشروعاته تحظى باهتمام متزايد. فقد لقيت الأفكار والتطبيقات السالفة الذكر استحساناً واستجابةً في الداخل والخارج. ولم تحظ مدرسة فنية بمثل ما حظي به الباوهاوس من شهرة سريعة بحيث تحول إلى مركز أيديولوجي فني لكل جهود التجديد والإبداع. لكن ظروفه المادية والسياسية لم تكن على نفس القدر من الرحابة والملاءمة.

إذ استمر النقد لفكرته وتطبيقاته من جانب أحزاب اليمين، كما أنّ موقف وزير المالية الألماني، الذي كان من الحزب الديمقراطي الاشتراكي، لم يكن مشجّعاً. فقد وصف وزير المالية المشروع بأنه: «لا لزوم له، كما أنه لا مستقبل له على المستوى المؤسسي». ولذلك فإنه لم يكن مستعداً لدعم الباوهاوس بالموافقة على إعطائه قرضاً لتجاوز احتياجاته الملحة. وبذلك قلّت إمكانياته في الحركة والتطور لضآلة موارده المادية. وكانت الاضطرابات الاجتماعية والسياسية بساكسن وتيرنغن قد أدت إلى إدخال الجيش لقمعها. ثم جاءت الانتخابات البرلمانية في فبراير عام 1924 بأحزاب اليمين إلى السلطة بتيرنغن، فكانت تلك نهاية الباوهاوس بفايمار. فقد خفضت الاعتمادات المالية المعطاة له إلى درجة دفعت القائمين عليه إلى الإعلان عن إقفاله في 31 مارس 1925. لكنّ القناعة القوية التي كان يملكها العاملون فيه، أساتذة وطلاباً، بفكرته وأهدافه جعلت من الممكن العودة إلى إقامته في مكان آخر.

فقد عرضت عدة مدن وأقاليم على بعض الأساتذة الذين كانوا فيه أن يعملوا في مؤسساتها الفنية. وعرضت مدن أخرى ان تستضيف الباوهاوس كله. واستقبل رجالات الباوهاوس العرض السخي المقدم من مدينة ديساو بالترحاب، إذ اتخذ مجلس بلدية المدينة قراراً بالموافقة على



فالتر غروبيوس ـ إبريق الشاي، 1968

أخذ المؤسسة كلها. وكانت هناك مخاوف من عدة جهات من أن يؤدّي هذا الانتقال إلى الشرذمة والتضعضع على مستويات الأساتذة والطلاب والتجهيزات. لكن التجربة أثبتت غير ذلك. فقد وافق الأساتذة جميعاً ـ باستثناء غرهارد ماركس ـ على الانتقال إلى ديساو. واغتنى جهاز المعلمين الحرفيين بالمؤسسة بمعلمين من خريجيه بفايمار. وأقيم مبنى جديد للدراسة، ألحقت به محترفات ومساكن ومشاغل للأساتذة والطلاب، خطّط لها غروبيوس. وفي هذه المرحلة (مرحلة ديساو) تمايزت الاتجاهات التعبيرية لمرحلة التأسيس الفايمارية وظهرت بوضوح من خلال المعلمين الشبان في المحترفات الذين يؤثرون في العملية التعليمية. وكان من أنجح المحترفات بعد محترف المعادن، محترف النجارة الذي سُمّي عام 1925: محترف الأثاث. وقد اهتم العاملون في «محترف الأثاث» هذا بالتخطيط لإنتاج تجاري ضخم، يتوافق مع متطلّبات العصر الصناعي، دونما مدرسية كثيرة. ولم يقتصر الأمر على التخطيط، فقد جرت تجربة ذلك كله بنجاح. وحدث الشيء نفسه في مجال صناعة الأقمشة في المرحلة الديساوية. فقد خطّط قسم الأقمشة بالباوهاوس لإنتاج تجاري بكميات كبيرة يتوافق ومتطلبات عصر الآلة. وكانت التجارة تتّجه في هذا المجال إلى مزيد من التبسيط في مسألتي النماذج والديكور تسهيلاً لعمليات الإنتاج الكبير. كما عمل هذا القسم بالمؤسسة على الاقتصاد في استخدام المواد التي يراد تصنيعها. وفي محترف الجداريات، جرت تجارب مستمرة لاستخدام الألوان واستبدالها في مجال الهندسة الداخلية. وانتهى الأمر بطلي غرف المعلمين بالمؤسسة باللون الأسود للاقتناع بأنّ ذلك هو اللون المناسب، وما كان ذلك معهوداً آنذاك.

ويتبين من ذلك كلّه أنّه كان هناك تحول بالباوهاوس باتّجاه حلّ المشكلات التشكيلية العملية، أي باتّجاه الرسم والتخطيط للبناء والتشكيل والإنتاج التجاري على حساب العمل الفني الحرّ، واعتبار الرسم الفني أمراً جانبياً. وكان ذلك واضحاً في قسم التيبوغرافيا والإعلان. فقد عمل حرفيو القسم على تسهيل الخطوط وتبسيطها وتحديد أحجامها توصلاً إلى التقليل من الكلفة والمساحة فيما سمّوه: الكتابة الرتيبة. فالنمذجة، والاقتصاد، وإمكان الإنتاج الكبير، كلّ ذلك كان ما دعا إليه موتّيسيوس قبل عشرين عاماً. وقد صار ذلك كله مبدأ سائداً بالباوهاوس بديساو. فتحت شعار: «الفن والتقنية»، جرى ربط الفني بالاجتماعي في مجال عمل الباوهاوس. لذا فقد قال غروبيوس في نظرة مراجعة إنّ الخطط التي وضعت بفايمار وجدت تعميقاً وتحقيقاً لها بديساو، مع النتائج المترتبة على ذلك في المجال الاجتماعي.

وانتهت حقبة غروبيوس، التي استمرت قرابة عشر سنوات، عام 1928. فقد أضنى العمل الإداري الضخم بفايمار وديساو غروبيوس، كما أزعجه استمرار المحافظين في نقده. فآثر عام 1928 أن يترك الادارة، وأن يذهب إلى برلين حيث فتح مكتباً للعمل الهندسي الحرّ. والواقع أنه مع مغادرة غروبيوس للباوهاوس، وهو الرجل الذي أعطاه طوال مايقارب عشر سنوات المعنى والاتجاه، ومع خروج كل من هربرت باير، ومارسيل بروير، وموهولي ـ ناغي (وكان موخيه قد غادر نتيجة خلافات مع غروبيوس عام 1928)، مع فقد كل هؤلاء الفنانين الكبار المجددين فقد الباوهاوس الكثير من اندفاعه، وآذن وقت ازدهاره بالأفول، وبدأت عملية التشذر والتشرذم.

خلف غروبيوس في إدارة الباوهاوس المهندس السويسري هانس ماير (1889-1954) الذي استطاع تجاوز الصعوبات المادية فيما يتّصل بقسم الديكور والهندسة الداخلية. فبسبب الصعوبات المادية، تعذّر على الطلاب غالباً الحصول على تدريب عملي في مجال البناء والتشكيل

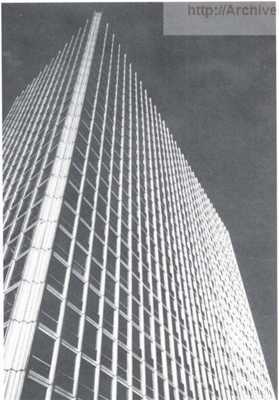
الهندسيين، إلاّ في بعض المهمات الخاصة، أوعن طريق مكتب غروبيوس الخاص للأعمال الهندسية. أما مع مجيء ماير فقد صار التدريب الهندسي المعماري جزءا من البرنامج التعليمي. ثمّ ازداد وزنه ضمن المواد المعطاة إلى حدٍّ هدّد الفكرة الأساسية للباوهاوس والقائمة على التوحيد الفني، والتوازن بين مجالات الفنون. وتمثل إنجاز ماير الرئيسي في تطوير برنامج علمي للهندسة المعمارية، يعتمد على الإنتاج العادي والكبير، وتغيب فيه عناصر الزينة غير الضرورية، إذ تغلب فيه الصبغة الوظيفية على القضايا الجمالية. وهكذا فإنّه تحت إدارة ماير، غادر الباوهاوس تماماً الأكاديمية الفنية التقليدية ليصبح بيئةً للإنتاج تتلاءم والأوضاع الاجتماعية في العصور الحديثة. فتقدم نتيجة ذلك قسم البناء أو المعمار إلى مكانة مركزية ضمن المؤسسة، لكن لا بالمعنى القديم الذي تصوّره غروبيوس لوحدة الفنون، بل باعتباره الخط الرئيسي المعاصر في الفهم للفن، مستقلاً الى حدٍ كبير عن بقية مجالات الفنون.

وفي الوقت نفسه، تراجعت مكانة الرسم في الباوهاوس فازداد عدم التوازن، وفقدت المؤسسة الكثير من خصائصها المعنوية. وحتى الدروس التي صارت تُعطى بالباوهاوس باسم: «صفوف الرسم الحرّة» والتي تنفصل عن بقية البرنامج المعطى، تراجع بهذا المعنى وراء مشروع غروبيوس نفسه لوضع الفن والتقنية في سياق واحد. والمعروف أنه في عهد غروبيوس كانت أفكار هندسية تطبيقية كثيرة تأتي من جانب الفنانين، أما في العهد الجديد بعد أن تحولت المؤسسة إلى أكاديمية للمعمار مع أقسام إضافية للرسم الهندسي، فإن تبادل الأفكار والخبرات بين الأقسام لم يعد ممكناً. وهذه التطورات في مجال البنية الداخلية أدّت إلى تزعزعه من الناحية المؤسسية، فغادره شلمّر سنة 1929، وكليه عام 1931، وظهرت الخصومة بين كاندينسكي والمدير هانس ماير. لكن ينبغي أن يذكر للباوهاوس تحت إدارة ماير بين 1928 و1930، أنه بلغ ذروة عالية من الإنتاجية والفعالية في ظروف اقتصادية صعبة للغاية.

عام 1930، نُحي هانس ماير عن إدارة الباوهاوس، وحلّ محلّه لودفيغ ميس فان در رووه (1886-1969). وكان فان در رووه قد برز خلال سنوات العشرينات كأحد مهندسي عصره البارزين. ومثل غروبيوس، عمل فان در رووه بين عامي 1908 و 1911 مساعداً لبيتر بيرنز. وبعد الحرب العالمية الأولى، نشر خططاً ورسوماً لأبنية زجاجية مستقبلية، لم يمكن تحقيقها حينئذ. ثم اشتهر بتخطيطه وإدارته لمشروع الاتحاد العمالي بشتوتغارت عام 1928، كما اشتهر بمساهمته في معرض برشلونه عام 1929.

واختلفت مرحلة فان در رووه عن إدارة ماير من حيث تقديم الجانب الإنتاجي على الجانب التدريبي والتعليمي. لكن، يمكن القول إنه بقي أمينا لنهج ماير باحتفاظه بالطابع العام لأكاديمية البناء مع بعض الأقسام للرسم الهندسي، وصفّين للرسم الحرّ، وصف واحد لفن التصوير الفوتوغرافي (الذي تأسّس عام 1929).

وانهزم الديمقراطيون الاشتراكيون بديساو في الانتخابات البلدية في 1932 فكان على الباوهاوس أن ينتقل للمرة الثالثة خلال عمره القصير. هكذا انتقل إلى برلين/ شتغلتز حيث تابع العمل ضمن شروط وظروف صعبة. فقد كان مقره الجديد مصنعاً سابقاً مهجوراً، وكان عليه أن يستمر كمؤسسة خاصة. ثم وصل القوميون الاشتراكيون (النازيون) إلى السلطة عام 1933، فاشتدّت الضغوط على الباوهاوس باعتباره مأوى



ميس فان در رووه - عمارة سكنية في شيكاغو، 1956

للشيوعية، ولوحق الأساتذة والطلاب من جانب الشرطة، والبوليس السري، والحزب النازي، حتّى اضطر للإعلان عن حل نفسه في 20 يوليو 1933 .

انتشرت أفكار الباوهاوس الجديدة في العشرينات حتى تجاوزت آنذاك حدود ألمانيا. ثم إنّ ملاحقة النازيين لأساتذته وخريجيه الذين انتشروا في المناطق التي لم تصل إليها يد النازية زادت من نشر تلك الأفكار وتأثيرها. وقد وصل أعضاء الباوهاوس السابقون في الثلاثينات والأربعينات الى مؤسسات ومواطن تأثير مهمة بالولايات المتحدة في المجالين العملي والتربوي. ففي نيويورك، عمل حوالي العشرين من أساتذة الباوهاوس وخريجيه حيث أقيم عام 1939/1938 بمتحف الفن المعاصر بالمدينة معرض بعنوان: الباوهاوس 1919-1928، مثلت معروضاته حقبة غروبيوس تمثيلاً جيدا في الوقت الذي كانت فيه منجزات الباوهاوس تُحارب وتختفي بألمانيا. وبين العامين 1933 و 1949 وجد الباوهاوس تمثيلاً قوياً لأفكاره وتطبيقاته في Black Mountain College بساوث كارولاينا الذي اهتم غروبيوس شخصياً بتقديم الاستشارة له عندالضرورة. وقد فعل غروبيوس الشيء نفسه لقسم الهندسة الداخلية بجامعة هارفرد بكمبردج (ماساشوستس) التي منحته كرسي الأستاذية عام 1937، وبقي رئيساً لذلك القسم حتى 1946، وتخرج على يديه زهاء 250 طالبا، تولوا فيما بعد مناصب الأستاذية بجامعات كثيرة في الولايات المتحدة وخارجها. ووجد الباوهاوس مؤسسةً خلفته بأمريكا بشيكاغو عام 1937 باسم الباوهاوس الجديد، التي وضع موهولي - ناغي برنامجها، والأصول الفنية للتدريس فيها. وعندما اضطرت المؤسسة الجديدة للتوقف عام 1939 بسبب الصعوبات المادية، سارع موهولي - ناغي وزملاء له لاعادة فتحها بمبادرة خاصة باسم: مدرسة الرسم الهندسي. ولما توفي موهولي - ناغي تابع العمل في المدرسة تلميذه سيرجي شيرماييف الذي أعاد تنظيم البرنامج. وفي عام 1949، جرى توحيد المدرسة مع معهد ايلينوي للتكنولوجيا من حيث البرنامج والشهادات، وفي عام 1956 من حيث المبنى أيضاً. ومنذ منتصف الخمسينات تخصّص المعهد المذكور في الرسم الهندسي، وحقق شهرةً ونجاحاً على هذا الصعيد. وعلينا أن نذكر في هذا المجال أنّ جزءاً من الفضل يعود في ذلك إلى فان در رووه الذي ذهب عام 1938 إلى معهد أرمور بشيكاغو للتدريس. وقد توحد معهد أرمور بعد قليل مع معهد إيلينوي للتكنولوجيا، وبذلك وصل فان در رووه إلى موقع التأثير فيه، واستمر ذلك طويلا.

وبعد الحرب العالمية الثانية، استمر تأثير الباوهاوس في أكثر البلدان الأوروبية وفي اليابان، في مجال التربية الفنية خاصة. فمنذ 1945 صار برنامج الفصل التمهيدي بالباوهاوس هو السائد مع بعض التعديلات بسائر المعاهد الفنية بألمانيا. ويمكن اعتبار مدرسة أولم للتشكيل أكثر المدارس الفنية بألمانيا لما بعد الحرب اتباعاً لبرنامج الباوهاوس. تأسست المدرسة عام 1951/1950 واستمرت حتى عام 1968 وقد وضع برنامجها الأساسي ماكس بلز، وأدارها حتى 1956 ولمسيرتها التعليمية قصةٌ تُحكى: فقد كان من ضمن البرنامج التعليمي مواد مثل علم الاجتماع، والتاريخ الحديث، ومواد أخرى ذات أهمية سياسية واجتماعية. وكان على الطلاب أن يعملوا في مجموعات بإشراف الأساتذة فيما سُمي «مهمات تطبيقية». وشمل ذلك أموراً مثل تركيب الآلات الكهربائية، باعتبار ذلك وأمثاله معيناً على فهم المبادئ النظرية المعطاة. وفي مجال البرنامج التطبيقي، تأثر القائمون على مدرسة أولم بما وضعه كل من موهولي - ناغي، وشرماييف لمدرسة شيكاغو، وشمل ذلك مجالات مثل: بناء المدن، والهندسة الداخلية، والبصريات، والإعلام. وقد اعتبر ذلك كله وحدة واحدة. والمعروف أن البرنامج هذا بأهدافه وطرائقه جرى تقليده في أكثر بلدان العالم ولم يفقد شيئاً من أهميته حتى اليوم. فبرنامج الباوهاوس لا يزال حياً في كل المؤسسات والمعاهد والمدارس التي لا تتوقف أو تتجمد بل تتجدد وتتطور من خلال التجربة.

كان المهندس فان در رووه آخر مديري الباوهاوس حتى إقفاله عام 1933. وفي مقالة مراجعةٍ واستكشاف قال بأمريكا عن الباوهاوس: «لقد كان الباوهاوس فكرة. وأحسب أن علة ذلك التأثير العظيم الذي تركه.. أنّه كان فكرة. فالأهمية والتأثير اللذان استطاع الحصول عليهما وإحداثهما، لا يمكن التوصل إليهما بالتنظيم والدعاية. إنّ الفكرة وحدها هي التي تملك أن تنتشر هذا الانتشار الواسع».

نبذة عامة عن الموسيقى العربية

نور الدين الصالحي

إنّ الاطلاع على أصول الموسيقى العربية محدود جداً في أوروبا. ففي الدراسات الأوروبية الصادرة حتّى الآن، نرى في الغالب شروحاً نظرية مسهبة وتاريخية، لا تتناول إلّا نادراً الواقع الموسيقي الحاضر. وثمة معاذير لهذا التوجّه. فليس هناك مثلاً ما يكفي من المدوّنات الموسيقية الموثوقة التي يمكن للباحث أن يعتمد عليها في دراساته، مما يضطره إلى تهيئتها بجهد كبير. وإضافة إلى ذلك، فإن للموسيقى العربية سمات خاصة، يتعذّر على الباحث تثبيتها بالإشارات الموسيقية المتاحة. هذا، فضلاً عن أنّ نظام التدوين الموسيقي الأوروبي يشكّل بحّد ذاته عائقاً أمام التدوين السليم للموسيقى العربية.

ماهي الموسيقى العربية؟

المقصود بهذا المصطلح النتاجات الموسيقية في مجمل الميدان الحضاري الاسلامي الذي لا يقتصر على موسيقى شبه الجزيرة العربية، أو الشعوب الناطقة بالعربية، بل يشمل ـ انطلاقاً من سمات مشتركة ـ مختلف «اللهجات» الموسيقية المستوطنة في شمال إفريقيا، وآسيا الصغرى، وحتى الهند. بيد أنّه يتحتّم علينا القول إنّ الموسيقى العربية نابعة في الأصل من موسيقى القبائل التي كانت تسكن شبه الجزيرة العربية، تلك الموسيقى التي بلغت مستويات أرقى في غمار نشر الاسلام وإدماج موسيقى البلدان المفتوحة.

وتفيد المراجع أنّ الحداء (غناء الحداة) يعتبر من أقدم ألوان الغناء العربي. ويقال إن الحداء كان ذا إيقاع ثابت وإن وظيفته كانت تنظيم خطوات الجمال وتنشيطها. ومن هذا اللون الغنائي، نشأت فيما بعد الأشكال الأرقى للغناء الاسلامي.

يقتصر تاريخ الموسيقى العربية، بسبب قلة المراجع، على موسيقى القصور والمدن. وليس هناك مصادر موثوقة عن الموسيقى والفنون الشعبية. يستفاد من تقرير يرجع عهده إلى القرن السابع قبل الميلاد (زمن آشور بانيبال) أنّ الأسرى العرب كانوا يؤدّون غناء حزيناً، يسحر حرّاسهم من الآشوريين. إلا أننا نعلم السر في ذلك، فقد كان هناك شبه كبير بين حضارات الشعوب السامية بحكم القرابة اللغوية والصلات التجارية المباشرة. وفي نحو الميلاد، عندما أدّت حملات الروم إلى زوال الممالك العربية، بقيت الحضارة القديمة مصانة في الجنوب العربي. وتم فيما بعد، وعن طريق الهجرات، نقل هذه الحضارة مجدداً إلى الشمال، إلى الحيرة التي كانت مركزاً ثقافياً مزدهراً، تتبوأ الموسيقى فيه مكانة مرموقة، وحيث كان موسيقيون عرب يعملون هناك في قصور الحكّام والأمراء.

العصر الجاهلي

كان الغناء في هذا العصر يمتاز بالبساطة وبالمساحة الصوتية المحدودة التي لم تكن تتجاوز ست درجات. وكان اللحن في الغالب من نتاج اللحظة ومؤثرات الحياة الصحراوية، ويصوّر بإخلاص حياة البادية وما في كنفها من فرسان وجمال وخيام وأطلال. وكان للأعرابي ألحان تتفق مع سير الابل أو حركات الجياد، نشأت منها أغاني الركبان والسناد والهزج. وهذا الأخير كان يغلب عليه طابع الرقص، تصاحبه الدفوف والمزامير. وقد عرفت الحجاز لأول مرة العود ذا التجويف الخشبي الذي حلّ مكان المزهر ذي التجويف الجلدي. ومن الآلات المتداولة

في العصر الجاهلي المزهر والبربط والموتر ـ وهي شبيهة بالعود ـ وآلات نفـخ مصنوعـة من الشجـر، وأخـرى إيقـاعيـة كالـدفـوف والجـلاجـل والكـاسـات . وانتشرت موسيقى العصـر الجـاهـلي في جميـع أوجـه الحيـاة الخـاصـة والعامة والـدينيـة . وكـان للشاعر المغني منزلة كبيرة لدى القبيلة . وكـانت تقـام ولائـم طعـام، يحضرها النساء أيضا ويعزفن المـزهـر. ومن المعـروف أنّ أم حاتم الطـائي، الشـاعـر المشهـور، كانت شغـوفـة بالمـوسيقى والغنـاء . وكـانت الخنسـاء، شاعرة الرثاء المشهورة، تلقي مراثيها بمصاحبة الايقـاع . وكـانت النسـاء في ذلك الوقت يتمتّعن بحقوق واسعـة . وكانت الجوقات تؤدّي الأغاني الحماسية في معارك القبـائـل . وقد تعددت صفات القيان ، فمنهن الفارسيات واليونانيات والعربيات .

السلّم الموسيقي العربي في عصر الجاهلية

يقـول الفـارابي في كتـابـه عن الموسيقى إنّ عرب الجاهلية استخدموا نوعاً من العود ذي الرقبة الطويلة يسمّى الطنبور البغـدادي أو الطنبـور الميزاني ، وقد ثُبّت عليه وتران ، قُسّم كل وتر إلى أربعين جزءاً متساوياً ، وكلّ جزء يساوي مقدار ربع الصوت .

الموسيقى في الاسلام من 622 إلى 661

بظهـور الدين الإسلامي ، حرّم بعض المسؤولين الموسيقى والغنـاء في البـدايـة ، معتـبرينهـا من المسرات المحظورة . وكادت الموسيقى تختفي من حياة الناس، إذ لم تشر مراجع التـاريـخ الموسيقي إلى أعمال تذكر في ذلك العصر . وكان هؤلاء المسـؤولون يعتقدون أنّ الموسيقى تشغل المسلم عن العبـادة والصـلاة . كما أشيـع بعض الأحـاديث الموضوعة للحيلولـة دون سماع المـوسيقى ، ومن ذلك : «كان إبليس أوّل من غنّى وتغنّى» ، هذا ، في حين تنعـدم الاشـارات المبـاشـرة ، سواء في القـرآن أو الحـديث ، إلى أضـرار هذا الفنّ . وبقيت مهنة الموسيقيّ محتقرة في المجتمع ، فلا تشير المـراجـع سوى إلى موسيقيـين من القيـان والمـوالي . ومـع ذلـك ، فإنّه لايمكن إنكار دور الموسيقى في مختلف مناحي الحيـاة الـدينيـة والعـامـة والخاصة ، بالرغم من بقائها فترة طويلة بعيـدة عن التشجيع المادي والتأييد الأدبي . كما أنّ الخلفـاء لم يكـونـوا مجمعـين على تحريم هذا الفنّ ، فنحن نجـد في عهـد الخليفـة عثمان أنبـاء تشير إلى الاهتمام بالموسيقى وخروجها بعض الشيء عن نطاق حرف القيان والموالي .

الموسيقى في العصر الأموي من 661 إلى 750

أخـذ العرب في التقدم شرقاً وغرباً بعد انتقال الخلافة إلى بني أمية ، مما كان له أثره في ازدهار الفنون والآداب . وجمع الحكـام في قصـورهم ذوي المـواهب الفنيـة من شعـراء ، وقـامـوا بتشجيـع حرفـة المـوسيقى والغنـاء واستدعاء كبار المـوسيقيـين من مكـة والمـدينـة ، وأقاموا المسابقات بينهم ، وأغـدقـوا العطاء عليهم . وأخذت مكانة الموسيقى تعلو في كل مكان . واشتهر من المغنّين في ذلك الزمن معبد ، وابن مسجـح ، وابن محرز ، ومن المغنيـات جميلة ، وسـلاّمـة القسّ ، وحبّابة . وهكذا نرى أنّ العصر الأموي كان عصر ازدهـار للفنـون ، حتى ليصح أن نطلق عليه اسم «العصر الـذهبي للفنون» . وتعددت الايقاعات والألحان والآلات وتأثرت الحياة الفكرية للعرب بثقافة البلدان المفتوحة ، إلاّ أنّ التقاليد العربية الخالصة بقيت سائدة دون منازع .

السلّم الموسيقي العربي في العصر الأموي

بحلول القـرن الأول الهجـري ، تطـور نظام الأصوات في السلم القـديم المتـداول في الجـاهلية . ويعزى الفضل في ذلك إلى ابن مسجح الذي درس الغناء الفارسي ، ودرس الموسيقى اليونانية عند الروم بالشام ، ووضع أسسا جديدة للغنـاء العـربي مستعينـاً بالدرجات الصوتيّة الأجنبيّة التي تناسب الذوق العربي . وكان سلّم ذلك العصرَ مكوّناً من طبقـة أو ديـوان واحـد (أوكتـاف) . ومن الموسيقيين الذين ساهموا في ازدهـار المـوسيقى العـربيـة منذ البدايات وحتّى سقوط الأمويين بلال الحبشي ، المؤذّن الأول في الاسلام ، وطُـويس ، المـوسيقي المحـترف الأول في الحجـاز ، وابن

مسجح، وتلميذه ابن محرز، مبتكر إيقاع الرمل. ومن الكتّاب الشهيرين يونس الكاتب الذي جمع مواد تاريخية واسعة حول الموسيقى والموسيقيين.

العصر العباسي
من 750 إلى 1258

انتهت المرحلة العربية الخالصة في الموسيقى بسقوط الدولة الأموية. فقد فتح العباسيون الأبواب أمام التأثيرات الخارجية، ولاسيما الفارسية منها. إلا أنّ ذلك لا ينفي ما قام به العباسيون من تشجيع هائل للفنون. فقد ازدهرت الموسيقى في القرن الأول من حكمهم ازدهاراً كبيرا. وكانت بغداد تحت حكم المنصور مركزاً سياسياً وثقافياً بارزاً.

ومن عوامل تطور الموسيقى في ذلك العصر الانفتاح الثقافي وتأثير الثقافة اليونانية. وتشير المراجع إلى تطور هائل في مجال الموسيقى الآلية، وظهور عازفين مهرة، وإلى زيادة عدد المقامات والايقاعات، وصدور دراسات نظرية كثيرة عن الموسيقى واللون الغنائي الموّال، والبعد الشرقي المعروف بالسيكاه. ومن فطاحل الغناء والعزف في ذلك العصر: زلزل، عازف العود، وإبراهيم الموصلي، وإسحاق الموصلي. ومن مشاهير الباحثين الفارابي، والكندي، وابن سينا. وتم تشييد ما سُمّي ببيت الحكمة مقراً للعلوم والفنون، وعُمّم استخدام الحروف الأبجدية في التدوين الموسيقي، وظهرت مؤلفات تتناول شتى نظريات الموسيقى من إيقاع وأجناس ومقامات، وكذلك حياة الموسيقيين. ومن الآلات الموسيقية التي سادت في ذلك العهد: الرباب الفارسي الشبيه بالعود، والشهرود، والقانون، والسنطور، والقويطرة.

السلّم الموسيقي العربي
في العصر العباسي

خطا العود العربي في القرن الثاني الهجري خطوات أخرى نحو الكمال، إذ أدرج المغني زلزل درجة صوتية جديدة، سميت بوسطى زلزل، وهي المعروفة حالياً بدرجة السيكاه (المقام الثالث). كما أضيف إلى العود وتران آخران، فأصبحت أوتار العود أربعة. وفي زمن إسحاق الموصلي، جرت إعادة السلم العربي إلى النظام الفيثاغوري القديم الذي يمتاز بسبع درجات رئيسة. أما في البلاد الأخرى، فقد واصل الموسيقيون والمغنّون استخدام الدرجات الفارسية والزلزلية. وجاء الكندي في القرن التاسع الميلادي، فتعددت مراجع الموسيقى في ميدان التأليف والفلسفة الموسيقية، مما أتاح لنا فرصة الاطلاع على أسرار الموسيقى المتداولة إبّان ذلك القرن.

الموسيقى العربية في الأندلس
من 712 إلى 1492

نشأ في الأندلس مركز حضاري مستقل، ازدهرت فيه العلوم والفنون، وخطت الموسيقى خطوات واسعة. وتكوّنت في قصور الأمراء والأشراف فرق موسيقية، تضم عشرات المغنين والمغنيات. ومن فطاحل الموسيقى في ذلك العصر زرياب الذي ذاع صيته في جميع مدن إسبانيا، وطغى نفوذه في الأوساط الموسيقية. نشأ زرياب في الأصل ببغداد، وتتلمذ لاسحاق الموصلي، ورحل فيما بعد إلى الأندلس. وترك زرياب آثاراً خالدة في الموسيقى الاسبانية، منها إضافة مقامات وسلالم، كانت مجهولة قبل عصره، وتأليفه مجموعات من الموشّحات والنوبات الأندلسية. وبعد سقوط الأندلس، نقل المهاجرون كنوز الموسيقى الأندلسية، فازدهر هذا الفن في شمال إفريقيا، ولاسيما في تونس ومراكش والجزائر. ونشأت اختلافات بين التقاليد الموسيقية الغربية (الاسبانية العربية) والتقاليد الشرقية. فالموسيقى القائمة على التقاليد الأندلسية تقترب في مقاماتها من نظام السلالم الأوروبية، في حين احتفظت موسيقى الجزء الشرقي (مصر وتركيا وسوريا والعراق) بدرجات صوتية ونغمية خاصة، تضم أرباع الدرجات وأثمانها.

التأثير العربي
في موسيقى الغرب

استعار مؤلفو الغرب عناصر عربية من إيقاعات ومقامات وأفكار لحنية، أسبغت على أعمالهم ناحية شاعرية ملموسة. ولا بد من الاشارة إلى الموسيقى الاسبانية وإلى الموسيقى الأرمنية اللتين تميزتا بهذه السمة العربية. كما أنّ



عازفة تركية . صورةٌ من مجموعة «المائة صورة» لفريول، باريس، 1714

بعض الآلات الموسيقية العربية أثّرت في موسيقى الدول الأجنبية عندما كان العرب في إسبانيا وبعض الممالك الأوروبية من القرن الثامن إلى نهاية القرن الخامس عشر. وجدير بالذكر أنّ الموسيقى العربية لم تتسّم في عهد ازدهارها بطابع محلي محدود الآفاق، بل تطعّمت هي ذاتها بألحان أجنبية، نخصّ منها الرومية وكانت بذلك أقرب إلى الذوق الغربي. وقد انصبغ الشعر الغربي في العصور الوسطى بملامح عربية واضحة. وكان التأثير العربي عاملاً في ازدهار أشعار التروبادور (المغنين الجوّالين) الذين كانوا يغنّون أشعارهم حاملين آلاتهم الموسيقية كالعود والرباب والدف شبيهاً بالشعراء العرب في طريقة ممارستهم الموسيقى والغناء. وجدير بالذكر أنّ للموسيقى الاسبانية جذوراً قريبة من الموسيقى العربية الشعبية وموسيقى الغجر. وما زالت إسبانيا تستعمل حتى اليوم الآلات العربية وترقص الرقص الأندلسي. والراقصات الاسبانيات يرقصن كالعربيات على إيقاع الدفّ، وهي عادة عربية قديمة.

ويؤكد المؤرخون الإسبان أنّ موسيقى الغجر تحتفظ بجوانب مأخوذة عن العرب في الرقص والغناء، كطريقة استعمال المزمار العربي، والصياح في أثناء العزف بعبارة معناها (الله). هذا، بالاضافة إلى أنّ ترديد المغنّين الاسبان للفظة (ليل ليل) يذكرنا بكلمة ياليل المتداولة في غناء الموال، ومن الآلات الأندلسية المنتشرة في إسبانيا آلة Rebeca وتشبه الرباب العربي من حيث طريقة العزف واستعمال القوس في احتكاكه بالأوتار.

النفوذ التركي

توقفت الموسيقى العربية عن التطور في الجزء العربي الشرقي مع تنامي النفوذ التركي في القرن الرابع عشر. ولم تشر المراجع في الميدان الموسيقي سوى إلى تغييرات طفيفة، أدخلت على النظام السلمي العربي. وإضافة إلى ركود الموسيقى العربية، فقد تعاظم أثر الموسيقى التركية. وفي القرن السادس عشر، توقفت الموسيقى العربية كلياً عن النمو.

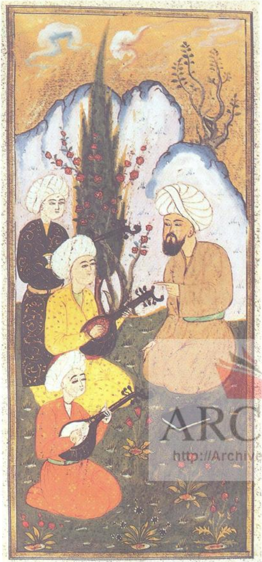
وفي العصر الحديث، وبفضل الدعم الرسمي وجهود المؤسسات الفنيّة، عادت الموسيقى العربية إلى الازدهار والنهوض في البلدان العربية، وفي مقدمتها مصر التي استمدت كثيراً من التراث الموسيقي الفاطمي. وفي سنة 1932 عُقد مؤتمر دولي للموسيقى العربية في القاهرة لجمع الثروة الموسيقية التراثية ودراستها وتحليلها وتصنيفها. ومن جوانب هذا الازدهار الأخرى زيادة تأثير الموسيقى الأوروبية في الموسيقى العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر في عدد من البلدان العربية ودخولها ميادين التدريس والاقتباس.

تراكيب الموسيقى العربية

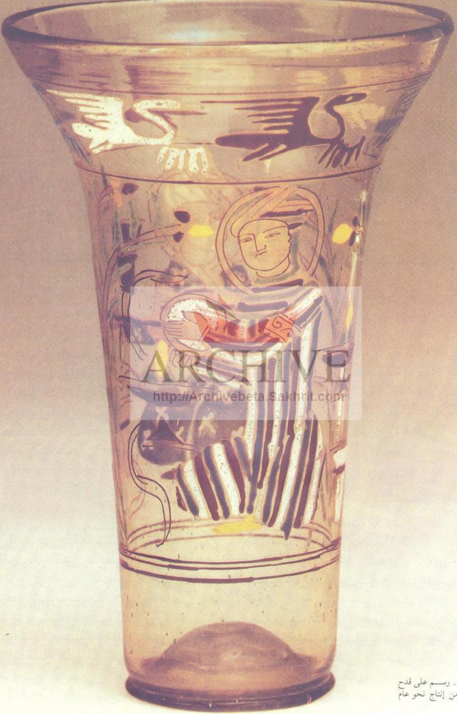
إنّ الموسيقى العربية فنّ يقوم على الصياغة اللحنية الخالصة التي يستعصي تدوينها بسبب ما تتسم به من غنى الظلال الدقيقة. وليس هناك حتى اليوم نظام سلّمي وتدوين موحّدان. فالأعمال الموسيقية تنقل بحكم التقاليد شفاهيا. وبعكس الموسيقى الأوروبية، تقوم الموسيقى العربية على نظام الأجناس، لا السلالم. وعلى شاكلة النظريات الموسيقية الاغريقية، يتمّ تكوين الأجناس المختلفة عن طريق ملء المسافات الرباعية. والأجناس



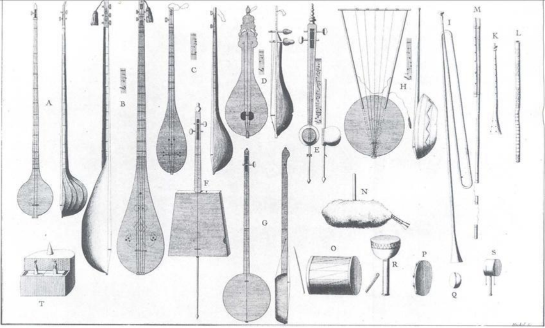
العازفون الثلاثة، من مخطوطة



هذه تحدّد طبيعة المقامات التي تتكون عموماً من مسافات سلّمية، ودرجات قرار، ووقفات ثنائية، وختام، فضلاً عن التحويلات، أي الانتقال من جنس إلى آخر. وتعتبر المقامات من المنظور الأوروبي نماذج لحنية لا سلالم، مما يصعب تحديدها بشكل قاطع. وقد سجّل مؤتمر القاهرة الدولي 119 مقاماً، لا يُستخدم منها في الواقع سوى 20 مقاماً. ويعتبر الداست أساس المقامات. ومن المقامات المنشورة والمحبوبة البيّاتي، والصبا، والحجاز، والكرد، والسيكاه، وهزام، ونهاوند، ويكاه، إلخ. وهي تحمل أسماء أقاليم أو أقوام أو درجة المقام، أي مرتبته، كما هو الحال في التعابير الفارسية: يكاه ـ المقام الأول ـ دوكاه ـ المقام الثاني، سيكاه ـ المقام الثالث، إلخ. وقد حاول بعض علماء الموسيقى العرب اختصار سلم الدرجات في ديوانين على نمط السلالم الاغريقية. وحاول آخرون تثبيت قياسات السلّم العربي وتقريبه من نظام السلّم الموسيقي الأوروبي.



ضارب الدفّ. رسم على قدح
خزفي سوري من إنتاج نحو عام
1250



آلات موسيقية من كتاب كارستن نيبور «رحلات إلى بلاد العرب»، الجزء الأول، كوبنهاغن، 1778

الايقاع

للايقاع دور مهم في الموسيقى العربية . وتعتمد الأوزان على نماذج أووحدات إيقاعية ، تتكون من ضربات مختلفة الطابع ، وأهمها ضربات (دم) العميقة، وضربات (تك) السطحية . وعن طريق الجمع بين قيم هذه الضربات وقيم السكون تتكوّن الوحدات الايقاعية التي ذكر مؤتمر القاهرة أكثر من مائة منها .

النشر الموسيقي

من المعروف أنّ الممارسة الموسيقية التراثية لم توجد سبلاً ، تكفل الحفاظ على الاعمال عن طريق التدوين ونقلها إلى الأجيال الأخرى، بل اعتمدت أسلوب النقل بالذاكرة . وما زال هذا الأسلوب مستعملاً إلى حدّ ما حتى يومنا هذا، بالرغم من استخدام النوطة الأوروبية ، وتوفر الوسائل التقنية . ومنذ عام 1900 تنهض الأسطوانات بدور مهم في الحفاظ على الموسيقى التقليدية العربية ونشرها ، إضافة إلى الدور اللاحق للاذاعة والتلفزيون والكاسيت وغيرها . وقد ارتبط إحياء التراث ـ في مصر بصورة خاصة ـ بنمو الوعي القومي الذي بلغ أوجه في حكم محمد علي . وقد صدرت آنذاك مراجع نظرية وفيرة جعلت من مصر بالتدريج مركزاً دراسياً وعلمياً بارزاً بين البلدان العربية والاسلامية . وعبر التحولات الاجتماعية وانتشار التربية الفنية ، وإبراز مكانة التقاليد الوطنية في الموسيقى ، تم تشجيع عملية الابداع الفني والنشر الموسيقي بشكل هائل . ولابد هنا من الاشارة إلى الدور المتميز للموسيقى في المراسيم الدينية والأذان ، وتلاوة القرآن ، والابتهالات ، والموالد والأعياد .

مرحلة جديدة

بعد التحرر من السيطرة العثمانية ، بدأت مرحلة تطور جديدة في الموسيقى العربية ولا سيما في موسيقى المدن . فقد قامت معاهد جديدة ونتجت نتاجاً رائعاً . وبالامكان ـ بسهولة ـ التمييز بين ميادين الخلق الموسيقي ، فهناك الموسيقى الفنية المتطورة محتوى وقالبا ، وهناك ، إلى جانب موسيقى التراث ، لون خاص بالمدن ، يمكن ان نطلق عليه تعبير الموسيقى الشعبية للمدينة . وهي تجمع مابين التراث واللون الشعبي وعناصر الموسيقى الاوروبية والاميركية ، سواء في مجال البناء اللحني والايقاعي ، أوفي التوزيع الآلي . وهذا اللون واسع الانتشار عن طريق الاذاعة والتلفزيون ، والأفلام والحفلات الحية ،

المسجلات، وهو محبوب لدى الكبير والصغير، فيستحقّ أن يسمىّ بالموسيقى الديمقراطية. ومن أمثلة هذا اللون ما غنته أم كلثوم من ألحان عبد الوهاب خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة.

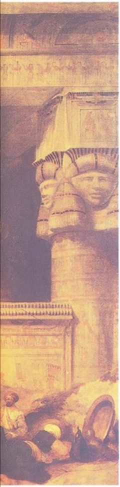
ونجد الموسيقى الشعبية الأصيلة سائدة في المدن والأرياف سواء بسواء، وذلك للارتباط الوثيق بين موسيقى البيئتين. وهناك في بعض البلدان العربية لون أوروبي خالص، تُقدَّم في إطاره عروض الأوبرات والسمفونيات الكلاسيكية وموسيقى الحجرات. وهناك موسيقيون عرب يؤلفون أيضاً وفق قوالب أوروبية كلاسيكية مع إدماجهم فيها ألواناً وأفكاراً موسيقية شرقية. ولا يُستهان أيضاً بالموسيقى العسكرية التي أدخلتها مصر وفق النماذج الأوروبية، وأسست عدة مدارس لهذا الغرض.

الآلات الموسيقية بإيجاز

كانت الفرقة الموسيقية التقليدية ـ التخت العربي ـ تتكوّن في بداية القرن التاسع عشر من العود، والقانون، والكمان، والناي، والدف، ومن جوقة غنائية، تُسمى «بالمذهبجية». وتمت فيما بعد زيادة عدد العازفين والآلات. وقد أدخلت على الفرقة في بداية القرن الحالي آلات أوروبية الأصل، كالأكورديون، والفيولونسيل، والباصّ، والكلارينيت، وغيرها. والفرقة الموسيقية العربية المعاصرة بوسعها أداء كافة الألوان من تقليدية، وحديثة، وأوروبية السمات.

التذوق الموسيقي

يجدر بالذكر أنّ الموسيقى العربية، ولاسيّما الحديثة منها، بدأت في السنوات الأخيرة بالانتشار في أوروبا من خلال الأسطوانات والأشرطة، وكذلك عن طريق الرقص البلدي الذي يزداد جمهوره هناك باستمرار. ولابد هنا من التساؤل عن مدى تذوق المستمع الأوروبي للموسيقى العربية. في الواقع، لايجوز القاء «العتب» على المستمع الاوروبي إذا لم تحرّك فيه الموسيقى العربية عواطف وخواطر. فالموسيقى العربية لا تنفذ دون مقدمات إلى وجدان هذا المستمع. لهذه الظاهرة أسبابها المنطقية: فللبيئة التي ينشأ فيها الانسان عامل حاسم في التكوين الوجداني والفكري. والثقافة السائدة في هذه البيئة تثبت في أعماقه كحقيقة عامّة مسلّم بها. وهكذا الشأن مع التذوق الجمالي عموماً والتذوق الموسيقي على وجه الخصوص. فنشوء الانسان في جوّ موسيقي خاص، يؤدي إلى تكوين ما يمكن أن نسميه بنماذج سمعية، وظيفتها السماح بتسرّب موسيقى مألوفة وإيصاد الأبواب أمام غير المألوفة منها، إن جاز القول. فالنماذج الموسيقية التي تتكوّن بحكم عادة السماع لا تبني جسوراً إلّا نحو الأنغام المألوفة لديها. ولما كانت مبادئ الموسيقى الأوروبية موحدّة في بلدان القارة، فإنّ المستمع الأوروبي لا يلقى صعوبة تذكر في تذوق موسيقى هذا البلد أو ذاك. وهكذا الأمر مع المستمع الشرقي، فالمستمع العربي لا يلقى صعوبة في استساغة الموسيقى التركية أو الهندية أو الفارسية المتقاربة الأنغام والمبادئ. والاختلاف بين الثقافتين الموسيقيتين في البلدان الأوروبية والبلدان العربية يكمن في جوانب عدة. فالموسيقى الأوروبية تقوم على سلّمين ـ الكبير والصغير ـ فقط، في حين أنّ الموسيقى العربية تقوم على نظام الأجناس والمقامات. ويتكون السلّم الأوروبي من سبع درجات رئيسة مع نزوع دينامي حاد من الدرجة السابعة إلى الثامنة ـ الجواب أو الأوكتاف ـ لحل التوتر. هذا في حين أنّ الدينامية في المقامات العربية تقوم على التصعيد، أي التحوّل من جنس إلى آخر وبلوغ الذروة، والعودة منها بشكل مقنع للسامع إلى الجنس الأساسي والاستقرار. والعامل الآخر هو الايقاع. فالايقاع في الموسيقى الأوروبية مندمج في اللحن، في حين أنّ الوحدات الايقاعية العربية تمتاز بنوع من الاستقلالية عن اللحن. يضاف إلى ما ذكر الاختلاف في اللون النغمي، والتركيب اللحني، والآلات الموسيقية وأسلوب العزف عليها، ومسائل تعدد الأصوات ـ الهارموني ـ المعدوم في الموسيقى العربية. وبالرغم من كلّ هذه الفوارق، فإنه يمكن اجتياز الحواجز، ويمكن للمستمعَ الأوروبي أن يتذوق الموسيقى العربية بالاكثار من السماع والاطلاع النظري على المبادئ المتميزة التي تقوم عليها هذه الموسيقى. وهكذا الحال مع المستمع الشرقي في تنمية تذوّقه للموسيقى الأوروبية وتربيته. ●



دافيد روبرتس ـ معبد دندرة، 1841

المهرجان الرابع للثقافات العالمية

«يجب علينا أن نتعلم الغريب، الغريب فينا أيضاً. يجب علينا أن نفهم الأجنبي. وحين نكون مستعدين للإدراك، كم هو الغريب جزء من واقعنا، جزء من أفكارنا، عندها فقط يصبح التبادل الحر والمفتوح بين ثقافات العالم ممكنا. ويصدق هذا على حدٍّ سواء على الأفراد، والجماعات، والمجتمعات». هذا ما كتبته السيدة أنكه مارتيني، المكلفة بالشؤون الثقافية في برلين في تقديمها للمجلة التي صدرت عن مهرجان الثقافات العالمية «آفاق 89».

بلغ مهرجان برلين للعام 1989 العاشرة من عمره. وقد كان الهم الرئيسي للقائمين عليه لهذا العام إطلاق الحوار المفتوح بين الشعوب والثقافات. وليس من شأن المهرجان تصدير الثقافة، بل استجلاب الفن والفنانين إلى برلين من آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية، تمكيناً للفهم والتفاهم.

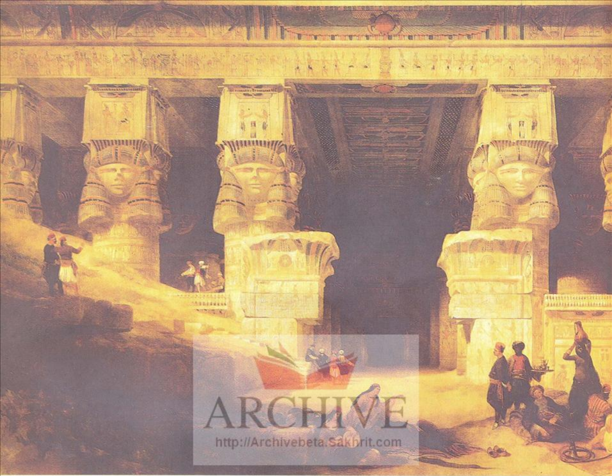
و«آفاق 89» هو المهرجان الرابع من هذا النوع. وقد جلب إلى برلين موسيقى ومسرحاً وآداباً وأفلاماً من البلدان الواقعة في حوض البحر المتوسط وحوله. ورمى المنظمون من وراء ذلك إلى أن يعرضوا للعلاقات المتبادلة التاريخية والحاضرة بين الشرق والغرب عن طريق برامج وحلقات وعروض مختلفة، على رأسها المعرض الكبير بعنوان: «أوروبا والشرق: 800-1900». وكان المقصود من وراء ذلك كله إعطاء انطباعات تتجاوز الأثر الوقتي للاحتفال.

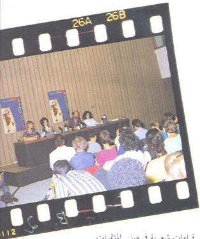


الفنان العراقي فوزي العائدي
يحيي حفلاً للجاز الشرقي

آفاق 89

مشهد من مسرحية ألف ليلة
التي عرضتها مجموعة كارلوكو
مهرجان «آفاق





قراءات شعرية في مبنى المؤتمرات



آداب، ومسرح، وأفلام من البلاد العربية

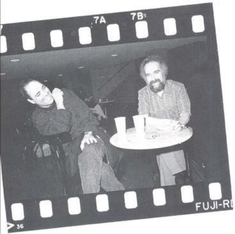
ريناته فرانكه

ليس من السهل على الثقافات التغلغل في البلاد الغربية. لكن المنظمين لآفاق العام 89 ببرلين جلبوا مسرحاً وآداباً وأفلاماً، وفعلوا كل ما بوسعهم لاختراق حواجز اللغة الحائلة دون الفهم والتفهم. فهناك، حيث كان ضرورياً، عمل مترجمون ومعلقون على إيصال النصوص والعروض إلى المشاهدين والحضور. وقد مزج المهرجان بين الأصوات القديمة والجديدة: فمسرح العرائس (الذي يشبه خيال الظل القديم) سحر المشاهدين من جديد بعالمه الأسطوري، وترتيباته المسرحية الغريبة، والصراعات بين الرجال والحريم، وعجز الأمراء. وعرض مسرح العرائس المسمى «جمعية مسرح العرائس، كارلوكولا» عرضه الأول لألف ليلة وليلة. وهو عرض أعدّ خصيصاً للمهرجان بتكليف من منظمي مهرجان برلين وآفاق 89. وكانت هناك فرقة مسرحية إيطالية من صقلية عرضت عن طريق مسرح عرائس أيضاً مغامرات الفارس الشجاع أورلاندو. وفي قسم عروض الأفلام كانت هناك مجالات للمقارنة. إذ عُرضت أفلام، ترى الشرق من وجهة نظر أميركية أو أوروبية من مثل فيلم ميخائيل كوتيز: كازا بلانكا 1942. وبالمقابل قُدمت عروض لمخرجين عرب شبان يقرءون من خلال أفلامهم المشكلات الواقعية في الشرق العربي اليوم من مثل فيلم مرزاق علوش: «عمر غتلب» الذي ينظر نظرةً نقدية إلى الحياة اليومية بالجزائر. ومن مثل الفيلم الآخر: «حب في باريس» الذي ينشغل بالموضع الذي تكرر كثيراً في الأعوام الماضية: موضوع الشرقيين في المنفى.

أمّا الحياة الثقافية والأدبية العربية، فقد قدّمها في قسم «التبادل الثقافي» المستشرق الإسباني خوان غويتسولو الذي يعيش بين باريس ومراكش. وقد دعا إلى إعادة الاعتبار للثقافة العربية الكلاسيكية والحديثة، كما دعا الإسبان إلى إعادة التفكير في ماضيهم العربي الذي يمكنهم عن طريقه أن يصبحوا جسراً ثقافياً بين الشرق والغرب.



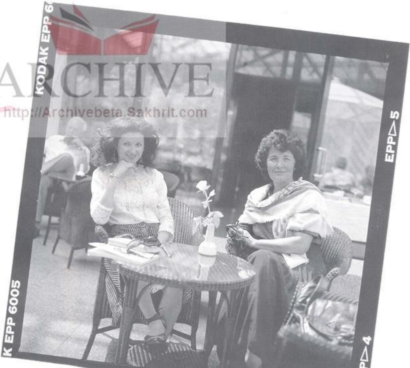
الأديب الجزائري رشيد ميموني (في الوسط)



الأديب المغربي عبداللطيف اللعابي (عن اليمين) والأديب التونسي حبيب سلمي

وفي القسم المعنون: «من كلّ واد عصاً»، جرى عرض الموقف الحالي في مختلف الأنواع الثقافية بالوطن العربي: التقليد أو الحداثة، والإسلام أو الاشتراكية، والماضي أو المستقبل، واللغة الأم أو اللغات الأجنبية. إنها بعض النقائض التي كان على المفكرين والأدباء العرب أن يبحثوها وأن يصلوا إلى رأي فيها. أمّا الحلول ووجهات النظر، فتبدو على مستويات مختلفة: فالمصري إدوار الخراط ينحاز في عمله الروائي المسمى: «مدينة الزعفران» (التي ظهرت عام 1989 في ترجمة ألمانية) إلى النزعة الخرافية التي يسميها «الحساسية الجديدة». بينما يختار صنع الله إبراهيم واقعيةً سوداويةً حادّة. وقد تُرجمت إلى الألمانية عام 1987 روايته المعروفة: اللجنة. ويشكو الكاتب المغربي عبد اللطيف اللعابي فقد الحرية والسنوات الطويلة التي قضاها في السجن. ويقدّم الجزائري رشيد ميموني روايته طومبيزا التي تعرض بواقعية متشائمة الحياة اليومية ببلاده، وستظهر الرواية بالألمانية لاحقا. وقد أجاب عندما سئل عن «المبالغات» الواردة في الرواية بأن «الواقع هو الذي يبالغ وليس الكاتب».

ولم يخل الأمر من مداخلات نسائية في هذا المجال. فاللبنانية حنان الشيخ قدمت روايتها التي ظهرت عام 1989 والمسماة: «قصة زهرة». وأميلي نصر الله عرضت «طيور أيلول» التي ظهرت مترجمةً إلى الألمانية عام 1988. وتدعو روايات الأديبات العربيات إلى مكافحة الظلم والاضطهاد للمرأة في المجتمعات العربية. كما تدعو تلك الروايات إلى نهوض نسائي عربي، يُظهر القابليات الثقافية والإبداعية للمرأة. ●



الأديبتان اللبنانيتان إميلي نصر الله (عن اليمين) وحنان الشيخ

الموسيقى أتت من الشرق
مهرجان للموسيقى التقليدية

ريناته فرانكه

برلين مدينة مفتوحة على العالم. وقد تحدّث عمدة برلين عن هذه الخاصة بمناسبة افتتاح «مهرجان الموسيقى التقليدية» الذي كان جزءاً من آفاق 89. فالاستعداد لتقبل الأفكار الجديدة تقليد برليني عريق، يرقى إلى مستوى لبديهيات في الفكر والسلوك. وفي هذا المجال، لايشكل عرض الموسيقى الشرقية استثناء. فقد اعتبر المعهد الدولي للدراسات الموسيقية المقارنة هذا العرض للموسيقى التقليدية إسهاما في مهرجان الشرقيات الذي كان برنامجه غنيا جداً، من ضمن جدول الاحتفالات في المهرجان الرابع. فتحت شعار: «من أنوار الشرق» افتتح المهرجان الموسيقي بمقطوعات موسيقية أوركسترالية مثل قطعة «الموسيقى الانكشارية» لموتسارت، وقطعة غلوك «الحجاج إلى مكة»، ومقطوعة بيتهوفن لمسرحية «أطلال أثينا». وفي الوقت نفسه، كانت تجهيزات وديكورات الفرق الموسيقية التقليدية الشرقية تعطي انطباعا مؤثراً عما سيكون عليه الحال فيما بعد. أما مكان الحفل والعروض، فكان قاعة المؤتمرات التي أعيد بناؤها وإصلاحها بعد تهدمها، وحولت إلى «دار ثقافات العالم». فبعيداً عن ضجيج المدينة الكبيرة، وحياتها المتسارعة، كانت القاعة مثالية لألحان الشرق العميقة والهادئة إصغاءً وتفهُّماً.



شيخة رميتي أثارت إعجاب الجمهور البرليني برقصة «هزّ البطن» التي أدّتها بحيوية وإتقان شديدين

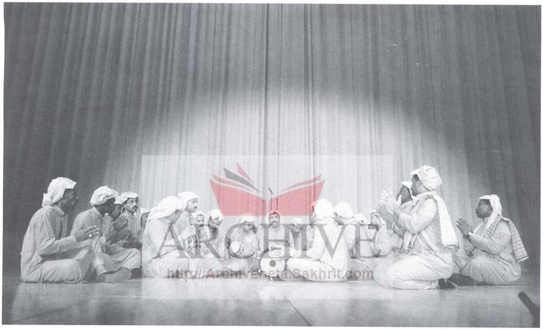
أما الموسيقى المعروضة، فكانت من البلاد العربية، بالإضافة إلى تلك الأقاليم والنواحي المتأثرة بالتقاليد الموسيقية الإسلامية، من مثل أناشيد البطولة، والرقصات الشعبية من صعيد مصر، وموسيقى تركية قديمة، ونماذج من الأناشيد والألحان الإسلامية/ الإسبانية التي كانت في أساس أغاني التروبادور، والموسيقى الباكستانية المسماة قوّالي.

وعرضت فرقة طاهر غرسه التونسية ألحاناً أندلسيةً قديمة يقال إنها من موسيقى المسلمين بالأندلس قبل الاسترداد. كما عرض «صيادو اللؤلؤ» البحرانيون مقطوعات موسيقية، ورقصات من الموسيقى البحرية الثرية لديهم، والتي يرافقها قرع الطبول والمزامير. أما شمندي توفيق مثقال، فقد قسّم على المزمار البلدي المصري، ورافق على مزماره رقصات شعبية من صعيد مصر، تداخلت فيها أنغام الربابة والدربكة والأرغول. وكان من ضمن عروض المصريين الرقص بالعصا، وحكاية أبي زيد الهلالي. وقد اشتدّ الزحام والاستحسان أيضاً عندما عرضت فرقة الركب الفيلالي المغربية رقصات العيسوية وأناشيدها.

والعيسوية طريقة صوفية شعبية بمكناس تقيم «حضرات»، ينتشر فيها البخور بكثافة، ويرقص فيها الراقصون المجذوبون على قرع الطبول والموسيقى لفترات طويلة. وقد «انجذب» المشاهدون بعض الشيء للبخور والألحان وطول نفس الراقصين والمغنين والموسيقيين.

وتحت عنوان Orient Express ، قُدّمت أخيراً مزائج وخلائط من الموسيقى الشعبية الشرقية المعاصرة، وموسيقى غربية خفيفة. وقد برز في هذا المجال الفرقتان المغربيتان الشهيرتان، ناس الغيوان، وجيل جيلالا،

اللتـان أثارتا لدى الجمهور استحسانا عظيما، فتجاوب مع الألحان بالرقص والتصفيق والمتابعة.
وكـانت هنـاك في الخـاتمـة سهـرة موسيقية عامرة في الخيمة الضخمـة المقـامـة باسم: «تمبـودروم»، انتهت بها ثلاثـة أسـابيـع من العـروض المـوسيقيـة والمسرحية والثقافية في مهـرجـان 1989. وكان من ضمن السهرة الختامية «رقص هز البطن» الشـرقي المعـروف الذي قدمته الراقصة شيخة رميتي بحيـويـة وإتقـان أثارا إعجاب الجمهور ومشاركته، وإن لم يفهم كلمات الأغنيـات المصـاحبة. أما فرقة «شاب خالـد»، فقـد مزجت بين الـروك والألحـان الشـرقيـة، واصطنعت لذلـك أغـاني أدخلت المـوسيقى الشـرقيـة والرقص الشرقي في دماء المشاهدين من الأوروبيين. ●



فرقـة بحرانيـة تعـرض أغـاني من التراث العريق لفنّ صيادي اللؤلؤ



شاب خالـد وفرقته يبهرون الجمهور البرليني بألحان «موسيقى الراي»



الفنّـان العـراقي فوزي العـائـدي يتقبل تصفيق الجمهور مبتهجاً

آفاق 89

أوروبا والشرق : 800-1900

معرض مهرجان برلين : «آفاق 89»

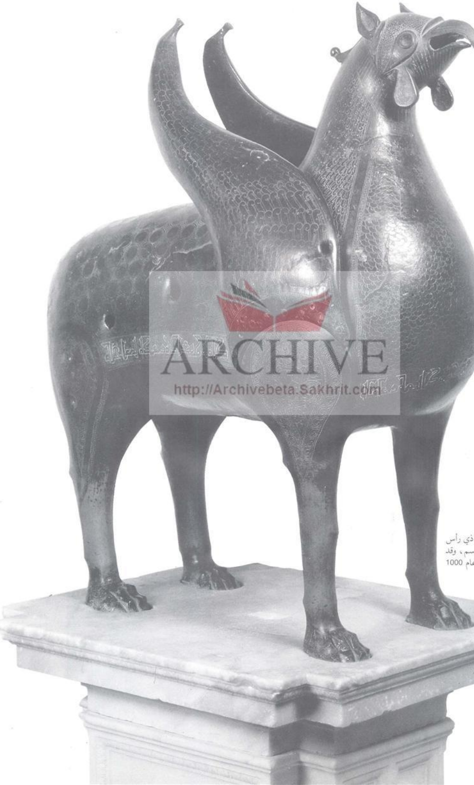
روزماري هول

كما أن الألماس لا يصقله غير الألماس، فكذلك العبقرية لا تظهر إلاّ بالاحتكاك بعبقرية مماثلة. وكان هذا شأن علاقة الشرق بأوروبا عبر القرون. فقد احتكّ أحدهُما بالآخر، وتبادلا الصراع والسلام، والتأثّر والتأثير.

بدأ هذا النوع من المعارض الذي يحاول تتبع ردود فعل أوروبا على الثقافات والحضارات الأخرى عام 1982 بمعرض بعنوان: «أساطير العالم الحديث: تاريخ اكتشاف أميركا اللاتينية». ثم كان المعرض الثقافي الثاني بعنوان: «أوروبا وقياصرة الصين»، عام 1985 وهذا هو المعرض الثالث بعنوان: «أوروبا والشرق800-1900»، عام 1989.

يقول المؤرخ الفرنسي المعروف جورج دوبي: «نحن نعرف النبع. إنّه في محيط البحر المتوسط. إنه النبع الأعمق للثقافة التي تتغذى بخيراتها حضارتنا». وبقصد اكتشاف هذا النبع الثرّ، كان معرض: أوروبا والشرق. ومن هنا، فقد جرى عرض العلاقات الثقافية والعلمية والفنية بالمعنى الواسع جدا لذلك بين الشرق والغرب في محاولة لتحليل تصورات أوروبا عن الشرق، وما دار في مخيلات الأوروبيين عن ذاك العالم الغريب عنهم والذي شغل مختلف فئات المثقفين الأوروبيين عبر العصور من علماء، وفنانين، ومفكرين، وشعراء، ورواة أساطير، وحالمين. ويقع الكتاب الصادر عن المعرض في خمسة عشر فصلاً، يتوازى فيه موضوعان رئيسيان: الأول إعادة اكتشاف الشرق القديم بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر. والمعني بذلك حضارات مصر وبلاد مابين النهرين وإيران. وكان تاريخ تلك البلدان والحضارات مجهولا غير شذرات لدى بعض المؤلفين الكلاسيكيين، وما ورد في العهد القديم. والثاني العلاقات المتزايدة والمتكاثفة بين الشرق الإسلامي وأوروبا فيما بين 800 و 1900. وقد احتاج الإعداد لهذا المعرض إلى سنوات وسنوات، كما أنّ التكلفة كانت ضخمة بسبب ضخامة الهدف، وطول الحقبة التي يراد التأريخ لها أو عرضُ العلاقات بين الشرق والغرب من خلالها. إنها ألف ومائة سنة أريد عرضها عن طريق منجزات الحضارتين المادية والثقافية العامة. وقد اضطُر القائمون على المعرض إلى استعارة مواد للعرض من مائتي مؤسسة في أنحاء العالم. وقد عجب الزائرون والمشاهدون لكثرة المعروضات وثرائها وقوة تعبيرها وتأثيرها. أما المواد المعروضة للتدليل والتحليل، فقد كان عددها ألفا بينها المصنوعات من الكريستال، والعاج، والخزف، والزجاج، والأواني المعدنية، والحرير، ومخطوطات الذهب والفضّة ذات الألوان الساطعة، واللوحات، والرسوم اليدوية، والمطبوعات المبكرة، وكتب رحلات نادرة. وهكذا، فإنه طوال ثلاثة أشهر ـ هي مدة المعرض ـ كانت قاعات مبنى مارتين غروبيوس بيئة لعرض كنوز الشرق وأوروبا، التي جُمعت معاً لإعطاء الزائرين صورة عن الشرق كما تصورته أوروبا، ثم كما كان عليه حقيقةً، وعن العلاقات المتبادلة والغنية بين العالمين. ويكفي أن نذكر هنا الانطباع الناشئ لدى الزائر، نتيجة القاعات المعتمة التي عُرضت فيها نفائس الشرق، بأنه أمام عالم غريب. لكن أكثر القطع المعروضة كانت تشاهد في خزانات زجاجية ذات إضاءة مناسبة.

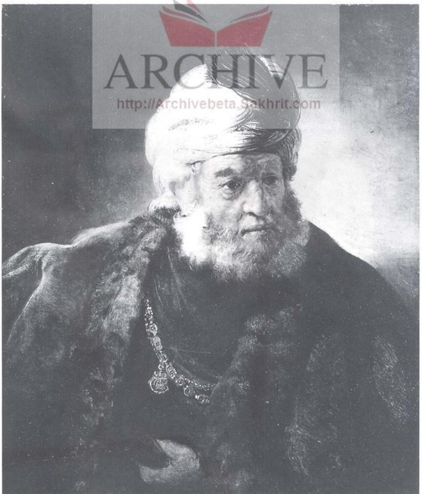
يبدأ الزائر طوافه في المعرض بوسط البناء من صحنه الذي تحيط به قاعات العرض. وفي هذا الصحن، كانت



تمثال برونزي لأسد مجنّح ذي رأس نسر، يبلغ ارتفاعه 102 سم، وقد شُكّل بالأندلس في نحو عام 1000

المعـروضـات التي صاحبت إعـادة اكتشـاف الحضـارات القديمة بالمشرق، بمصر وبلاد مابين النهرين وإيران، منذ عصر النهضة وحتى أواخر القرن التاسع عشر. ففي عصر النهضــة، بدأ جمع المصــريـات القـديمـة، وآثـار ما بين النهـرين. وكـان من بين المعـروضات ببرلين تمثال لحورس وصـل إلى رومـا في عصـر الإمـبراطـورية القديم، ووجد مصادفـة بروما في القـرن السـادس عشـر. وحجر حدود بابـلي، كانت له أهميـة في فكّ الخط المسماري، ولوح طيني وجـد في القــرن التــاسـع عشـر عليه جزء من ملحمـة جلجـامش، ولـوحـات ورسوم وتقارير بحوث ورحلات، وصـور متخيلة لبرج بابـل والأهـرامـات، ولـوحـات متأثرة بالفن المصـري القـديم، وأعمال يدوية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر متأثرة بالفنون الشرقية، أكمل هذا كلّه الصـورة عن إعـادة اكتشـاف أوروبا للشرق القديم. ولم يغب عن الصــورة الإسكنـدر المقـدوني، وبلقيس ملكـة سبأ. ذلـك أن القصص عن حملات الإسكنـدر بالمشـرق كثير في الآداب القديمة للشرق والغرب. كما أنّ ثراء ملكة سبأ، وزيـارتهـا للملك سليمان، يتكرر في أقاصيص كثيرة بالمنطقة، تصور اليمن آنذاك جَنّةً من جنّات المشرق القديم.

ومـع بدء حقبـة الفـايكنـغ، وشـارلمان وهارون الرشيد في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، تبدأ الأقاصيص والآثار الفنيـة بالمسـاس بالتاريخ في العلاقة بين أوروبا والشرق. فقـد ظهـرت مصـالـح مشـتركـة لكـلّ من هارون الرشيد وشـارلمـان، تمثلت في العداء للأمويين بالأندلس، ومحاولة حصـارهم. وهكـذا تبـودلت السفارات والهدايا الثمينة. وبـدأت الصـورة الأسطـوريـة عن ثراء الشرق بالتكون، وهي صورة صدّقتهـا تقـاريــر ومشـاهـدات الفـرسـان



غوفـارت فلينـك - أمـير شرقي، أمستردام، 1642

الصليبيين العائدين إلى بلادهم. وهذا الفصل من فصول أمجاد الشرق وثرائه ظهر في المعرض تحت عنوان: «كنوز من الشرق والغرب»: منتجات فاطمية، ومصنوعات من الكريستال، وعاجيات، وأدوات وأوان، وصناعات يدوية لصناع عرب في صقلية أو الأندلس، ونسائج حريرية تظهر تأثير الشرق في صناعة الحرير الأوروبية من خلال التزيينات المنسوجة على الحرير. ومن صناعات الشرق الرائعة الأدوات المصنوعة من البرونز، ومنها الأسد المجنح الذي له رأس نسر، ويزيد ارتفاعه على المتر، وهو من التحف الفريدة. وقد حصل عليه بحّارة بيزا كغنيمة، وظلّ لوقت طويل معروضاً على كاتدرائية المدينة.

وكان للعلوم في العصور الوسطى مكانها الخاص ضمن معروضات المعرض. فهناك تلخيصات العرب والمسلمين للأعمال الطبية والعلمية الإغريقية. وهناك ترجماتهم عن الإغريقية والسريانية. وهناك أخيراً الأعمال العلمية العربية الخالصة التي تأسست عليها العلوم الطبيعية الأوروبية. وكانت من ذلك كلّه في المعرض مخطوطات ثمينةٌ بالذهب والفضة والألوان الساطعة، وأعمال لابن سينا، وابن رشد، وموسى بن ميمون، وأبي القاسم الزهراوي، وأبي معشر وآخرين.

وفي مجال اللوحات والرسوم عُرضت أعمال لبلليني ومانسويتي، وشون غور، وديرر، ولاستمان، ورمبرانت، ودلاكروا، ورنوار، وآخرين، تظهر انشغال الفنانين الأوروبيين العميق بالشرق.

أما الحرب وفنونها، وتجلياتها في الفن التشكيلي الأوروبي كجزء من الصراع مع إمبراطوريات الشرق الإسلامي، فقد عُرضت تحت عنوان: صُوَر العدو.

وعُرضت تأثيرات الشرق في الموسيقى والأدب، والمسرح والأزياء في جزء خاص بالمعرض، وجرى إيضاحها عن طريق المخطوطات والرسوم اليدوية، واللوحات، والأدوات الموسيقية، وتقارير الرحالة. ويعرف المشاهد باستغراب أنّ زهرة التوليب جلبت في الأصل في القرن السادس عشر من الدولة العثمانية إلى أوروبا، ونجحت نجاحاً كبيراً.

أمّا الفصل الأخير من فصول المعرض وكتابه فيحمل عنوان: «صورة المرأة» وينشغل برسوم «المستشرقين» عن الشرق - هكذا سُمّي فنانو القرن التاسع عشر الذين زاروا الشرق ورسموا مظاهر كثيرة من حياته اليومية. كما عالج هذا الفصل أشواقهم وأحلامهم وأحاسيسهم وانطباعاتهم. وفي هذا السياق، عرضت لوحات وتخطيطات يدوية لجان ليون جيروم، وتيودور شاسيريو، وجان أوغست دومنيك انجرس، وآخرين.

تعثر غوته لبعض الوقت أثناء كتابته للفصل الثالث من فصول فاوست. لكن مشكلات الكتابة لديه انتهت بعدما استعان بألف ليلة وليلة. وبهذه المناسبة قال:

إنّ الذي يعرف نفسه والآخرين،
يستطيعُ أن يدرك هنا أيضاً:
أنّ الشرق والغرب لم يعد ممكناً فَصْلهُما
ومعتبراً بين ذينك العالمين
أتأرجح، وأجيز التأرجح
أعني بين الشرق والغرب
أتحرّك، وأعتبر ذلك الحل الأمثل

الثورة الفرنسية
الحدث التأسيسي للعالم المعاصر

تلخيص دراسة لرولف رايخارت

أقيمت بباريس احتفالات ضخمة بمناسبة مرور مائتي عام على نشوب الثورة الفرنسية عام 1789 . وكانت تلك الاحتفالات قد بلغت ذورتها في 14 يوليو 1989 بإخراج هائل من جانب جان بول غولد بالشانزيليزيه . وما كادت تلك الاحتفالات تنقضي حتى بدأت الأسئلة تتزاحم حول الثورة من جميع النواحي : ماذا جلبت الثورة للفرنسيين حقيقة؟ وماذا جلبت لنا نحن جيرانها؟ وهل صحيح أن تلك الثورة كانت الحدث التأسيسي لعالمنا المعاصر؟ وهل كانت فعلاً «أمّ الثورات» كما قال وكتب كثيرون؟

وأظهرت الأبحاث التي أجريت عن الاقتصاد والمجتمع الفرنسي طوال قرن من الزمان بين 1750-1850 أنّ على الباحث أن يكون حذراً عند الحديث عن آثار الثورة في فرنسا . فقد كان التغيير الذي أحدثته الثورة بفرنسا أقل بكثير مما طالب به الثوريون أنفسهم في أيديولوجيتهم الراديكالية القاطعة . فهي لم تحدث انقلاباً اجتماعياً لكنها حسّنت من ظروف حياة الفلاحين الصغار، وعمال الريف، والفئات الدنيا بالمجتمع المديني . أما النبلاء المدينيون، فإنها لم تُلْغهم بل شجّعت العملية التاريخية التي بدأت قبل انفجارها والمتمثلة في ذوبان النبلاء في الفئات البورجوازية الصاعدة، وتحولهما معاً إلى طبقةٍ عليا، استأثرت بالسلطة فيما بعد . فكأن الثورة سهّلت لهما ذلك .

أما التغييرات الكبرى التي أحدثتها الثورة في فرنسا، فكانت في الواقع في المجال السياسي / القانوني . إذ ثبّتت نهائياً قضايا حقوق الإنسان، مثل حقّ المواطن في التعليم، والإعانة الاجتماعية، وحرية الاعتقاد . ومن جهة أخرى، وضعت الثورة قانوناً مدنياً حديثاً سوّى بين أفراد الأسرة وسوّى بين المواطنين أمام القانون . وأعادت تنظيم القضاء على أسس أكثر عدالة، وشرّعت حقّ المواطنين في الكسب والعمل الحر، ووحّدت المقاييس والموازين والمكاييل . وفي المجال السياسي، فإنّ مشروعية السلطة القائمة على الحق الإلهي، والتوارث الملكي، انتقلت لتتأسس على انتخابات برلمانية حرة . وبإنشاء «جيش الشعب» خطت فرنسا خطوةً واسعةً باتّجاه «الدولة القومية» . وتراجعت، بنتيجة الثورة، اللهجات المحلية لصالح لغةٍ قوميةٍ واحدة، وتوسّعت بيروقراطية الدولة، وأجهزتها الإدارية المختصة .

وجاء إعدام الملك لويس السادس عشر، وضرب الكنيسة الكاثوليكية 1793/1794 في حقبة الإرهاب ليقسم البلاد

> «يمكن للمرء أن يعتبر الثورة الفرنسية أعظم الظواهر وأغربها في تاريخ الدول . إنها أشبه ما تكون بزلزال كوني أو سيل جارف في العالم السياسي . إنها الصورة الأولى للثورات . إنها الثورة! وكفى!»
>
> فريدريك شليغل 1798

إلى معسكرين اثنين جمهوري وملكي، وعلماني وكاثوليكي. والواقع أنّ صدمة الثورة وأحداثها الرهيبة الأولى هي التي جعلت من المحافظة تيّاراً سياسياً اجتماعياً قوياً. واستمرت النزعة اليعقوبية الراديكالية رغم مقاومتها وضبطها أيام نابليون ودولة ملوك البربون المعادة لتظهر فيما بعد في تيارات اليسار المعروفة. وتظهر فرنسا المعاصرة مع العَلَم الوطني المثلث الألوان الذي جاءت به الثورة، ونشيد المارسيلييز، والاحتفال بالرابع عشر من يوليو باعتبارها واقعةً تماماً ضمن التراث الباقي للثورة الفرنسية من خلال رموزها المعروفة.

وكان للثورة الفرنسية في أوروبا آثارٌ متشابهة. فمن الناحية الواقعية، أثّرت الثورة مباشرة، وعبر وريثها نابليون في ألمانيا عندما تأسست عام 1792/1793 للمرة الأولى في تاريخ ألمانيا جمهوريةٌ هي جمهورية ماينز، فخلقت بذلك نظاماً ديمقراطياً بالمعنى الحديث لذلك. كما أن الثورة أقامت إدارةً حديثةً في غرب ألمانيا، وطبّقت القانون المدني النابليوني واضعة بذلك أساساً لتقاليد ليبرالية. ومكّنت إجراءات فرنسا ونابليون من قيام بلجيكا بحدودها الحالية. وباحتلاله لمنطقة الأبنين، مهّد نابليون الطريق لقيام جمهورية قومية في إيطاليا. وفي الدول التابعة التي أقامتها الثورة الفرنسية بجنوب إيطاليا، وسويسرا، ودول تحالف الراين الألمانية، وهولندا، في كل تلك النواحي جرى تحديث الإدارة، وتطبيق القانون الفرنسي، وإلغاء التمايز في أنظمة الضرائب، وإلغاء الامتيازات، وتأميم أوقاف الكنائس، وضرب الحقوق الإقطاعية بشكل جزئي لصالح نظام حُرٍّ ومرنٍ للملْكيّة الخاصة، وتطبيق تساوي المواطنين أمام القانون، وحقّ المواطنين في الكسب الحر.

وكانت للثورة تأثيراتٌ عميقةٌ في مسائل أخرى مهمة، لكنها لم تُراع أو فُهمت خطأً لأنها لم تكن ظاهرةً بوضوح. فليس هناك من شك في أن الدولة القديمة كانت ممزّقةً متعبة. وكان أمراؤها أقوى من اللازم تجاه السلطة المركزية. كما كان مثقفوها مذابين في جهاز الدولة. لكن الثورة الفرنسية دخلت أوروبا فاتحةً أكثر مما هي محررة مما لا يتفق ودعواها المثالية الأولى. لكن من جهة ثانية، فإن الثورة الفرنسية أثارت اهتمام مفكرين وشعراء أوروبيين كثيرين إلى جانب استحسانهم وتأييدهم. وبنتيجتها ظهر الثوريون الألمان الذين سُمُّوا يعقوبيين. كما أن فئات بورجوازية كبيرة وصغيرة مالت إليها، بل إنّ الثورة لاقت أحياناً تأييداً لدى صغار الفلاحين. وممّا يُظهر هذا الاهتمام الترجمات التي تزيد على الألف لمنشورات الثورة وقوانينها إلى اللغات الأوروبية الأخرى رغم الحظر والملاحقة. وقد سارعت الصحافة الألمانية عام 1789 إلى نشر أخبار الثورة بالتفصيل، وتحولت للمرة الأولى إلى صحف شعبية توزع ملايين النسخ، وتجد ملايين القراء. والمعروف أن تقارير الصحف تلك أثّرت في البرنامج والرموز لتمرد الفلاحين بمقاطعة سكسونيا في صيف عام 1790. وعلى المدى الطويل، أظهرت الثورة الفرنسية أنها كانت على المستوى الأوروبي بمثابة «القنبلة الزمنية الموقوتة» التي أدّى انفجارها إلى حدوث سلسلة من الانفجارات والثورات، طبعت حقبةً كاملةً بطابعها. صحيح أن دبلوماسيي الدول المنتصرة عام 1815 أعادوا الملكية إلى فرنسا، لكن «خوف الثورة» خالطهم حتى صميم العظامَ. أما أفكارها وقوانينها، فقد استمرت كمطالب بعد انقضائها ووصلت تدريجياً إلى التحقق رغم الحظر البوليسي، والملاحقة المستمرة للدعاة: المطالبة بحقوق الإنسان، وحق الشعوب في تقرير مصيرها، والدستور، ومشروعية السلطة



«كاتدرائية ستراسبور كهيكل
للعقل»، نوفمبر 1793 صورة
نحاسية من روزنامة الثورة لعام 1795

من خلال انتخابات حرة. ونستطيع أن نتبين استمرار تأثير الثورة من خلال سلسلة التمرّدات التي حدثت بعدها. ثم أيضاً من خلال تطبيق مطالبها وتحقيقها. ففي عام 1830 وضع البلجيكيون دستوراً اعتبر نموذجاً لآثار الثورة الفرنسية، ونموذجاً لما جاء بعدُ من دساتير ديمقراطية. وقد ظهرت في هذا الدستور موضوعة «فصل السلطات» التي شرعها دستور الثورة الفرنسية من العام 1791. وتدل ثورات 1848 بأوروبا على الأثر الخفي والفعال والمستمر لتلك القوة التحتية المحركة عبر قرن كامل. فقد اندلعت نيران الثورة آنذاك في سائر بلدان أوروبا ما عدا إنكلترا وروسيا، وكان المطلب الرئيسي للثوار الدستور، وتقنين السلطة.

ولانستطيع أن نرجع تأثير الثورة الفرنسية بأوروبا وبالعالم إلى أحداثها بين عامي 1789 و 1799، بل إلى المعنى والانطباع اللذين تركتهما مختلف الشعوب حسب ظروفها، وبالنظر إلى مبادئها ومطالبها. ومن هذا المنطلق يمكن تبيّن عظم تأثيرها المباشر وغير المباشر ليس في أوروبا فقط بل في سائر أنحاء العالم، كما يتجلى ذلك من انتشار أفكار وتطبيقات، صارت مسلمات الآن، لكنها لم تكن كذلك عندما رفعتها الثورة للمرة الأولى. فالثورة الفرنسية لم تكن كأكثر الثورات التي ينتهي تأثيرها بإسقاطها السريع لنظام الحكم القائم، بل إنّ آثارها غير المباشرة والبعيدة المدى كانت أبعد أثراً وأعمق. لقد شملت «نظام الدولة» كله فغيرته بالتدريج بدءاً بأوروبا. وحركت جماهير واسعة طوال حقبة كاملة، أدّت إلى خلق دينامية وقوانين معينة كانت وراء المفهوم الحديث والمستمر للتحرر والانعتاق والثورة. ومن هذا الجانب، فإنّ أثرها امتد إلى إفريقيا وأميركا اللاتينية.

وهكذا، فإنّ التأثير العالمي للثورة الفرنسية يرجع إلى تحولها إلى نموذج محتذى مبدءاً ومسارا وحركية. ونموذجها هذا يظل إنذارا للقادرين لكي يكملوا الثورة السياسية التي حدثت (1789-1799) و (1821-1848) بثورة اجتماعية لكي لا تحدُث انفجاراتٌ بعد ذلك. وقد أشارت أفكار وأحداث في أوروبا في القرن التاسع عشر إلى الخطورة الممكنة للتوقف الثوري عند حدود السياسي أو السلطوي. فقد ظهرت أفكارٌ ومحاولات لإلْغاء كُلِّ سلطة من مثل أفكار بابوف وتلميذه بوناروتي. ومن مثل الأفكار الفوضوية، واللجان الثورية عند الفوضويين والعدميين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. هذا هو الخطر الأول. أما الخطر الثاني، ففي تحول الثورة إلى «ديمقراطية مطلقة»، إلى أداة لسلطة مركزية دكتاتورية حسب النموذج اليعقوبي. والخطر الثالث: الثورة كظاهرة تلقائية، تتلقفها عناصر منظمة لتحويلها إلى حركة جماهيرية مضبوطة باللجان. فعندما تجددت حركة اللجان هذه بباريس عام 1871 طوّر لينين على أساس منها نظريته عن دكتاتورية البروليتاريا. وهكذا، فإنه عبر نموذج «كومونة باريس» لعام 1871 تكون الثورة الفرنسية هي النموذج البعيد لثورة أكتوبر بروسيا، وللثورة الشيوعية العالمية.

وحتى اليوم، فإنّه ما من تقدمي أو تطوّري يريد التنازل عن مثاليات ثورة 1789. ولا شأن لذلك غالباً بما حدث عام 1789 فعلاً. ذلك أن أثر الثورة الفرنسية العميق والمستمر، كما سبق أن قلنا، يكمن في نموذجيتها القابلة لشتى أنواع الفهم والتأويل حتى اليوم.

قال هاينريش مان: «عندنا نحن أبناء القرن العشرين ما تزال الثورة الفرنسية حية وفاعلة. إنها أبدية، تتجاوز الحدود القومية والزمنية لتتحول إلى رمز دائم. وفي سيل أضوائها الساطعة، استبقت لحظات وشائع من القيم والأفكار. وهي لحظات ستتكفل القرون المقبلة بتحويلها إلى حقائق يومية».



لوحةٌ من وقت احتلال الفرنسيين لرينانيا (أكتوبر 1792 إلى مارس 1793) تصوّر الناس يرقصون حول شجرةٍ، قد تكون رمزاً للحرية

غوستاف كورلين

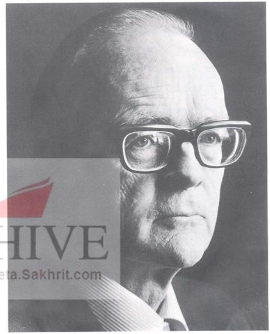
ينال جائزة مؤسسة «انترناسيونس» لعام 1989

روزماري هول

تعمد مؤسسة Inter Nationes كلّ عامين إلى إعطاء جائزة ثقافية لشخصية غير ألمانية تقديراً للاسهامات البارزة التي قامت بها تلك الشخصية في مجال العلاقات الثقافية مع جمهورية ألمانيا الاتّحادية. ففي التاسع عشر من يونيو 1989 تسلّم الأستاذ الدكتور غوستاف كورلين جائزة المؤسسة.

في الاحتفال الخاصّ الذي أقامته مؤسسة «انترناسيونس» لذلك، ردّد الدكتور ديتر بينكه من مجلس أمناء المؤسسة شكوى المفكر والناقد الفرنسي هيبوليت أدولف تين أنّ «العقل يشكو عبثا من أنّ الأحكام المسبقة هي التي تحكم العالم». وتابع بينكه قائلا إنّ هذه المسألة تشغل أيضا المؤسسة التي يديرها. فالمؤسسة مهمتها دعم الحوار الثقافي مع العالم خارج ألمانيا، والإسهام في رعاية عمليات الفهم والتفاهم بين الشعوب. وهي لا تكتفي عند أداء مهمتها بإصدار الكتب، مهما كانت مهمّة وممتعة، والمجلات والبرامج الموسيقية والأفلام. فقد خبرت المؤسسة خلال سبعة وثلاثين عاما أنّ تطوير العلاقات الثقافية الدولية يتطلب عناصر فعالة ومتجاوبة في الخارج من فنانين وصحفيين وعلماء، يتلقّون عرض الحوار بترحاب وإيجابية، ويساهمون فيه. وقد كان الأستاذ كورلين من بين العلماء الذين بحثوا منذ البداية عن علاقة ثقافية مثمرة مع جمهورية ألمانيا الاتحادية الشابة، وأسهم عمليا وماديا وبالتزام كبير في إقامة الحوار، وفي مساعدة الزملاء الألمان فيما هم بسبيله من بحوث. فكان بذلك أحد الممهدين والمسهمين الأوائل في إعادة نظم اللغة الألمانية والثقافة الألمانية في سياق الثقافة الأوروبية العامة.

وُلد غوستاف كورلين في 27 يناير 1915 بلوند، بالسويد. ودرس في البداية الألمانية والانكليزية في الجامعة القائمة بمسقط رأسه. ثم زار جامعات أوبسالا، والسوربون، وونشستر، وتخصص في الدراسات الرومانية. وبعد أن حصل على دكتوراه الدولة عام 1945 درّس أولا بجامعة لوند. وفي عام 1952، لبّى دعوة لتدريس الألمانية بما كان يسمّى آنذاك مدرسة ستوكهولم العالية والتي تحوّلت عام 1960 إلى جامعة. وفي ذلك الحين، لم تكن اللغة الألمانية أو الثقافة الألمانية بالسويد تحظيان باهتمام كبير من جانب الجمهور، وهذا أمر مفهوم. ومن هنا، فإنّ الفضل يعود إلى حدّ كبير إلى غوستاف كورلين وأمثاله ممّن أعادوا بمساعيهم الحثيثة فتح المجال للاهتمام بالثقافة الألمانية، وبالشعب الألماني ببلادهم من ضمن اقتناعهم بالانفتاح الديمقراطي والحرّ بين الأمم والثقافات. وعند كورلين، يشمل العمل العلمي، من ضمن مايشمل، التعطّش إلى الجديد والغريب والانفتاح، وهو ما أسهم فيه عمليا في مشروعات لاحصر لها ومناسبات كثيرة. فالأستاذ كورلين بعيد جدّا عن الأجواء السائدة في منتديات السياسات الثقافية اليوم، والتي تعتمد الكلام الكثير، والالتزامات اللفظية الضخمة. لقد دأب على دعوة زملاء ألمان كثيرين، وكتّاب ألمان إلى «المعهد الألماني» التابع للجامعة والذي شارك في تأسيسه، وإلى الجمعية السويدية - الألمانية التي شارك في تأسيسها أيضاً. كان ينظّم المحاضرات، والكلمات، والقراءات الشعرية والنثرية في الأمسيات والندوات. وقد نجح في تحبيب الثقافة الألمانية واللغة الألمانية إلى طلابه، ونمّى اهتمامهم بها. كما أنّه نشط في نشر الأدب السويدي في ألمانيا. ويستطيع المعهد الألماني بجامعة ستوكهولم أن يفخر أمام أي معهد للدراسات الألمانية في ألمانيا بما أجريت في معهد



ستوكهولم من بحوث في مجال الثقافة الألمانية المعاصرة، والثقافة الألمانية في المنفى. في هذا المجال، حقق كورلين أهم نجاحاته بدعوة (المجموعة 47 *) عام 1964 إلى سيغتونا بالسويد. وقد اعتبر هانس ـ فيرنر ريشتر ذلك اللقاء أجمل ما شهده خلال سنوات كثيرة، رغم غياب كثير من مشاهير المجموعة عنه مثل إلزا أيشينغر، وهاينريش بول، وسيغفريد لينس، ومارتين فالسر. وكان كورلين قد عمل على تهيئة الأجواء في السنوات السابقة لهذا اللقاء، ممّا جعل «أفق الانتظار» مناسبا ورفيعا في الوقت نفسه. بالاضافة إلى أن البيئات الثقافية، ووسائل الاعلام كانت قد ألفت المجموعة 47 وأخبارها. ثم إنّ اللقاء كان من حظه حضور كلّ كبار النقاد في المجموعة، من فالترينس وحتّى مارسيل رايخ ـ راينكه.

عمل غوستاف كورلين بين عامي 1955 و 1959 رئيسا لجمعية الأكاديميين السويديين الدولية لمساعدة اللاجئين. وعمل بين عامي 1956 و 1980 ناشراً لسلسلة البحوث الألمانية (من المجلد الأول وحتّى المجلد السابع والعشرين). ومنذ عام 1957 ، عمل ناشرا لمجلة الجمعية السويدية للفيلولوجيا الحديثة: «مودرنا سبراك». وهو عضو نادي القلم السويدي، وعضو الأكاديمية السويدية للعلوم الانسانية والاجتماعية، وأكاديمية برلين للفنون، والأكاديمية الألمانية للغة والشعر بدارمشتات. وقد تقاعد، لكنه ما زال يدرّس ويجتذب الكثير من الطلاب والمعجبين، إذ ما زال يمضي في تطبيق برنامجه للتواصل القائم على الانفتاح، وتفهّم الغريب باعتباره وسيلة لمعرفة الذات. فعندما يقبل المرء على الآخر دونما أحكام مسبّقة، يجعله قريباً وجاراً وصديقاً. فليست الثقافة إلّا فنّ التواصل مع الآخر بحبّ وسعادة، أو قل إنّها فنّ التفاهم. صحيح أن للثقافة خصائص محلية تختلف من شعب لآخر، لكنّها عالمية بأصولها وتوجهاتها. ●

* المجموعة 47 : مجموعة من الكتّاب والنقّاد الألمان، أسّسها عام 1947 هانس ـ فيرنر ريشتر. وكان أعضاء المجموعة متقاربين من حيث الموقف السياسي. وقد استمرّ نشاط المجموعة حتى عام 1968 . ولكنّ الجماعة لم تكن تملك بيانا أو برنامجا أدبيا جماليا. وكان من أعضائها: بول، وإنسنبيرغر، وغراس، وهلدسهايمر، وينس، ولينس، وفايس، وفالسر.

الإسلام وعلاقته بالعلم والتقنية

نظرة في الجدل المعاصر حول تاريخ العلم، والحقيقة التاريخية

هانس داير

امتدّت السيطرة العربية على مجالات ثقافات كثيرة. فمنذ عهد النبي محمّد كان على الإسلام أن يتّخذ موقفا من المحيط المسيحي / اليهودي المعاصر له. كما كان عليه قبل ذلك أن يحدّد موقفاً من التقاليد الوثنية التي كانت سائدة بمكة، وبين العرب بالجزيرة، وكانت على نحوما ديانة أسلاف النبي أنفسهم. وتعقد الموقف أكثر بالنسبة إلى الخلفاء، فقد ووجهوا في حقبة الفتوحات وبعدها بمزيد من الثقافات والأفكار والتقاليد الغريبة عنهم وعليهم. من مثل التقاليد الإيرانية/ الغنوصية، والهندوسية، وبشكل خاصّ الأفكار والثقافات الإغريقية. ونتيجة الانشغال بهذه التقاليد الثقافية، وصهر عناصرها في منظومات، تكونت الرؤية العربية الإسلامية للعالم. وهي رؤية رحبة الآفاق، أعانت بشموليتها على تقدم العلوم، وتفردت في نواحٍ متعددة في هذا المضمار. فقد أسس المسلمون على الإنجازات العلمية للشعوب المفتوحة، وانطلقوا منها، في مجالي العلم والتقنية، فأكملوا المنجزات الموروثة، وفتحوا للعلوم آفاقا جديدة. وهكذا صار المسلمون الوسطاء وحلقات الوصل بين العصور الكلاسيكية والعصور الوسطى. وأسهموا عن طريق الترجمة من الإغريقية إلى العربية ثمّ إلى اللاتينية، وعن طريق ترجمات الأعمال العربية الأصيلة إلى اللاتينية، في دفع العلم الأوروبي خطوات إلى الأمام، وفي تأسيس التقاليد العلمية الأوروبية في العصور الوسطى. وكانت العلوم الإسلامية قد بلغت ذروة سامقة في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين. ولم يحل انهيار السلطة المركزية الإسلامية، ودخول المغول إلى بغداد (1258) دون الاستمرار في رعاية تقاليد العلم قرونا بعد ذلك. وتحتلّ عمليات جمع العلم ونقله مكانة كبيرة في المجال الحضاري العربي الإسلامي، لكنّ المسلمين مارسوا التجربة العلمية أيضاً وبخاصة في القضايا التقنية المتعلقة بالميكانيكا. وفي هذا المجال تتراجع المسائل الثقافية لصالح أسئلة عملية في مجال الحياة اليومية، وفي مجال الحياة الدينية. فقد كانت هناك اتجاهات ترمي إلى الشمول في مجالات الفكر والعمل، تحاول فهم الإنسان بشكل مترابط في سياق ديني وعلمي كلي.

ولا يزال القارئ اليوم للكتب القديمة في تاريخ العلم يجد أحكاما مسبقة ومسلمات مغلوطة حول موقف الإسلام السلبي من العلم، وأنه حال دون تطور العلوم في مجاله الثقافي. والذين يقولون ذلك يؤكدون الطابع التأملي للإسلام، وجبرية العرب قبل الإسلام التي أورثوه إيّاها. ومعروف ـ من وجهة النظر هذه ـ أنّ الموقف الجبري من الحياة يقف عائقا دون فكرة التقدم في التاريخ. ولهذا الحكم السلبي على الإسلام، وموقفه من العلم جذور قديمة في التاريخ، تعود إلى القرون الوسطى، وتتصل بالجداليات الطويلة ضد الإسلام، تلك الجداليات التي تجددت بأشكال أخرى في عصر الأنوار (بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر). وللتدليل على صحّة الحكم على الإسلام بهذا الشكل السلبي تجري المقارنة بين منجزات العلم الأوروبي، والتكنولوجيا الغربية الحديثة من جهة، والأوضاع في البلاد الإسلامية اليوم من جهة ثانية. ومما يعبّر بوضوح عن هذا الانطباع عن الإسلام وموقفه من العلم، تلك المحاضرة الشهيرة التي ألقاها المستشرق الفرنسي إرنست رينان في 29 مارس 1883 بالسوربون بباريس. وقد سارع المفكر والسياسي المسلم جمال الدين الأفغاني (1839-1897) إلى نقد آراء رينان نقداً مفصلاً. فشكك ـ بحق ـ في زعم المستشرق الفرنسي أنّ العلم الإسلامي ليس أكثر من اقتباس عن العلمين الهيلليني والساساني برداء عربي. فقد طوّر العرب العلومَ التي استمدوها من الثقافات والحضارات الأخرى، ووسّعوها، وكملوها، وقاموا بتنظيمها في بنى منطقية شديدة الدقة والموضوعية. لكن الأفغاني يرى أنّ المصالحة أو التوفيق بين الإسلام والفلسفة أو العلم أمر غير ممكن.

ثم إن الصراع بين الدين والعقل عنده ـ بخلاف ما ذكره رينان ـ لم يتجلّ فقط في التاريخ الطويل للصدام، بل أيضا في أن الدين ـ مثل العقل ـ قاد البشرية من الناحية التربوية إلى درجة عالية من السموق والأخلاقية. فالدين يحدّد من مجالات العقل وحدوده، ويقف حائلا دون الإطلاقية والحصرية التي يدعيها العقل. ذلك أنّ البشرية محتاجة إلى الذاتية والخيال والأمل من أجل البقاء والتقدّم، وليس بوسعها بلوغ ذلك عن طريق الفلسفة والعلوم الدقيقة فقط.

ولم يفصل الأفغاني في مجال الحديث عن وظيفة الدين ووظيفة العلم في المجتمعات البشرية. فالنزاع بين الدين من جهة، والفلسفة والعلوم البحتة والتطبيقية مايزال محتدما حتى اليوم. وقد وجدت فكرة الأفغاني المهمة متابعة لها لدى المفكر الإيراني المسلم سيّد حسين نصر الذي أصدر عام 1968 كتابه المهم: «العلم والحضارة في الإسلام» (مقدمة)، محاولا إيجاد مخرج من ذاك المأزق. فتاريخ العلوم عنده ليس عبارة عن «جمع مستمر ومتقدم للتقنية، وتحسين نوعي لوسائل وأساليب دراسة الطبيعة» فقط، بل هو أيضا استكشاف للحكمة الإلهية حيث تجد العلوم كلها مكانها الصحيح، وحيث يتبين أن التصوف هو ذروة أشكال الخبرة الإنسانية. ومن وجهة النظر هذه، يصل سيّد حسين نصر إلى تقويم إيجابي للعلوم في الإسلام. وقد أدى موقفه هذا المقدم «للحكمة الاسلامية» على العلوم الحديثة بمؤرخ العلم المعروف جوزف نيدهام إلى توجيه النقد إليه في كتابه المهم الصادر عام 1980 بعنوان: «العلم والحضارة في الصين».

يدعو نيدهام إلى تأمّل قضية العلوم في الإسلام من وجهة نظر كونية شاملة. فأشكال الخبرة والمعرفة الإنسانية واحدة بسائر أنحاء العالم. والمساعي الإسلامية للتقدم في مجال العلوم والعلوم الطبيعية بالذات لاتقع خارج الاتجاه الإنساني العام للتقدم في المجالات كلها. فليس الدين، ولا تأليه الطبيعة في الجهة المقابلة بممثلين ـ كل على حدة ـ خلاصة أشكال الخبرة الإنسانية. بل إنّ الممثل لذلك: «العمل الوجودي الإنساني لأفراد، تقودهم غايات أخلاقية عليا». فعلماء الطبيعة الذين يتعاملون معها باعتبارها موضوعا قابلا للتشكيل والاعتبار، يقدرون الحكمة الإلهية حق قدرها في النهاية، وعلى وجه أفضل من الذين يتعاملون مع الأشياء باعتبارها مقدسات. ويدعم نيدهام رأيه هذا بتصوّر مسيحي / أفقي واسع الآفاق لتاريخ العلم يقوم على الاستمرارية والعالمية في مجالي العلم والتكنولوجيا. مع الإشارة إلى سفر أعمال الرسل في الإنجيل (9/2) فيقول: «أجرؤ على القول إنّ العلم في الإسلام هو جزء من الجهود البشرية الشاملة من أجل التقدّم العلمي. ذلك الجهد الذي شارك فيه الجميع من اليهود وإلى الإغريق فإلى الهنود وأسرة الهان، والبارتيين، والميديين، والعيلاميين، وسكان بلاد مابين النهرين، وفلسطين، وكبادوكيا، ونواحي آسية. وليبيا، وقورينا... إننا نسمع هؤلاء جميعا يسبحون الله، ويعظمونه، بلغاتهم الخاصة». وهكذا فإنّ نيدهام لايعتبر التقدم العلمي والتقني إنجازا خاصا بالدين المسيحي أو مجاله الحضاري. كما أن العلم ليس قصرا على دين معين، أو على شعوب معينة.

ويتناقض رأي نيدهام هذا، مع رؤية عالم اللاهوت إرنست بنز، الذي ذكر في مطبوعة له عام 1964 أنّ التقدّم التقني الأوروبي يجد أصوله في العقيدة المسيحية. وقد عمد لين وايت، مؤرخ العلم المعروف، لنقد رؤية بنز عام 1971 دون أن ينقضها كليا. فمن وجهة نظر وايت، فإن شرط التقدّم العلمي: «تقدير معين للعمل اليدوي، مرتبط بفعالية وحركية». وقد كان ذلك سببا مهما بين أسباب التقدم التكنولوجي في العصور الوسطى الأوروبية. بينما لم يكن التقدم التقني مهما في عالمي بيزنطة والإسلام: «صحيح أن أكبر علماء العالم ظلوا طوال خمسمائة سنة يكتبون بالعربية. لكنّ الازدهار العلمي في عالم الإسلام لم يؤدّ إلى تقدم تكنولوجي بنفس المقدار».

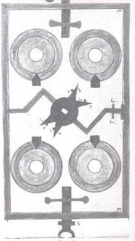
والحق أن أقوال وايت هذه تتطلّب اختبارا بالاستناد إلى وقائع أو كتابات في عالم الإسلام الحضاري: فهل صحيح أن «المعرفة العلمية» في الإسلام في العصر الوسيط كانت منفصلة إلى هذه الدرجة عن التقنية؟ وهل الحديث عن الطبيعة التأملية للاسلام، التي حالت ـ بزعم هذا الفريق ـ دون تقدّم تكنولوجي لما يسوّغه؟ وهل صحيح، في النهاية، أنّ الاسلام كان عقبة في طريق التقدّم التكنولوجي؟ يكون علينا بدايةً أن نقرّر أنّ الثقافة الإسلامية المبكّرة أفادت كثيرا من الاشتغال بالقرآن، والمرويات الدينية، والفقه. وقد أدّت هذه البذور

التأسيسية الأولى إلى منجزات كثيرة في كلّ المجالات بالاستناد إلى الأخذ عن الثقافات والأمم الأخرى وبخاصة الإغريق. فحدث تقدم في مجال بحوث اللغة والفكر، وفقه اللغة والمنطق، وفي بعض فروع الفلسفة، وفي العلوم الطبيعية. ونجد في الآثار المروية المبكرة استحثاثا على طلب العلم. وربما كان المقصود بذلك العلم الديني، لكنّ الأمر ليس مقصورا عليه. ثم إنّ المطلوب كان بعد التعلم ربط العلم بالعمل أو بالتطبيق بشكل وثيق. ويرى رجالات المذهب الحنبلي والأشاعرة، في الإسلام السني، أن الإيمان معرفة وقول وعمل، فيرتبط الاعتقاد بالتطبيق. ولم تبق هذه المبادىء بدون تأثير على الأخلاقية الإسلامية المتصلة بالفكر والسلوك. وبخاصة أن أقوالا كهذه يمكن تأصيلها في القرآن، ففي القرآن الكريم: (الله الذي سخّر لكم البحر لتجري الفلك فيه بأمره ولتبتغوا من فضله ولعلكم تشكرون. وسخّر لكم ما في السموات وما في الأرض جميعا منه، إنّ في ذلك لآيات لقوم يتفكّرون) (سورة الجاثية). ومما يجدر ذكره أن هذه الآيات استشهد بها أيضا العالم الباكستاني المسلم محمد عبد السلام، الحائز جائزة نوبل في الفيزياء، في محاضرة ألقاها عام 1982 عن العلوم والتقنية في العالم الإسلامي. والحقّ أنّ دعوى الصلة بين التقنية والإسلام قديمة. ففي القرن العاشر الميلادي ذكر المتفلسف الخراساني أبو الحسن العامري في كتابه: الإعلام بمناقب الإسلام أن الميكانيكا (= علم الحيل عنده) «ليس بينها وبين العلوم الملية عناد ولا مضادة». والمعروف أنه حسب التقسيم للعلوم الذي ورثه المسلمون، فإنّ الميكانيكا هي إلى جانب علوم العدد والهندسة، والتنجيم، والموسيقى، فرع للرياضيات. بيد أنّ العامري ظل مدينا لنا بالدليل على دعواه. ولذا فستكون مهمتنا هنا الإتيان بأمثلة لجدليات علاقة التقنية بالدين في المجال الحضاري الإسلامي.

سبق أن أشرنا إلى أنّ الإسلام المبكر عرف استحثاثا على طلب العلم وجمعه واكتسابه وروايته. وبدأت الرواية كما بدأ النقل عبر الأجيال شفويا، ثمّ صارا كتابيين. وكان القرآن مركز الاهتمام، وتأتي بعده المعرفة الدينية/الفقهية، ثم سائر العلوم العربية والإسلامية التي كانت تنشأ آنذاك. وليس مصادفة أن يكون الورق قد دخل إلى المجال العربي الإسلامي للمرة الأولى في منتصف القرن الثامن الميلادي. والمعروف أن الورق في الأصل اختراع صيني يعود إلى حوالي عام 100 م. وقد كان تأثير انتشار صناعة الورق على العلوم في المجال الإسلامي، والمجال الأوروبي الوسيط، ثوريا. وتدل ملايين المخطوطات العربية الباقية على الفعالية القوية للعلماء المسلمين في العصور الوسيطة نتيجة وجود الورق، وسهولة الكتابة عليه. فمع وجود الورق بكثرة، صار سهلا على كل أحد اقتناؤه والكتابة عليه بدلا من الرقوق المرتفعة الثمن، وأوراق البردي. وبذلك صار ممكنا، إلى جانب كتابة



أسطرلاب من طليطلة، 1068 (في اليسار وجه الاسطرلاب الأمامي)



بديع الزمان الجزري - رسم له لقفل يُفتح بترتيب معين للحروف

وتـدوين العلوم الإسـلاميـة ، تسجيـل المترجمـات عن الثقـافـات الأخرى من أجل الإفادة والدراسة والاطلاع . وقـد صار المجال مهمًّا لذلـك بعـد أن شملت الفتـوحات الإسـلاميـة في القـرنـين الثـامن والتاسع الميلاديين أقاليم ومـدنـا فيهـا ثـقـافـات إغريقية وإيرانية وهندية . ولم تقتصر الـترجمـة على النصـوص الفلسفيـة ، بل شملت مجالات أخرى عملية وتطبيقيـة أفـاد منهـا المسلمون . كما ترجمت نصـوص لإشباع الفضـول والتعطش إلى المعـرفـة لدى الفاتحين وأعقابهم . وبالوسع هنا ذكر بعض المجالات التي ترجمت نصـوص في نطاقهـا من مثل الطب ، والجغرافية ، والنبـات ، والحيـوان ، والـزراعـة ، والتنجيم ، والفلك ، والـريـاضيـات ، والميكـانيكـا ، وعلم المناظر ، والكيمياء . وكـان من بين المجـالات المعـرفيـة التي ترجم فيهـا عن الإغـريقية في القـرنـين الثـامن والتـاسـع نصوص وعلوم ظهـرت احتيـاجـات دينية إسلامية إليها . من ذلك قضية الاتجاهـات الفلكيـة التي أفـاد فيهـا المسلمون من الثقافة الهيللينية ، لكنهم ابتدعوا أو طوروا آلات وأدوات قاموا عن طريقها بملاحظاتهم ومشاهداتهم الخاصة أيضا .

وبذلك أفاد العلماء المسلمون في أمور عملية احتاجت إليها المجتمعـات الإسـلاميـة من مثـل قيـاس الوقت والزمان ، ووضـع الروزنامات ، وتحديد الأماكن ، وأوقات الصلوات وأوقـات الصـوم والإفطار ، وتحديد القبلة في الصلاة . وقد أفـاد المسلمـون من بدايـات ساسانية وهيللينية في اختراع ساعات تدار بالمياه أو ميكانيكيا . لقد امتدت الإمبراطورية الاسلامية امتدادا شاسعا عبر القرون فشملت أقاليم بعدة قارات . وبـانفتـاح المجـالات والآفـاق تطورت العلاقات التجـاريـة ، والـرحـلات ، فقـام المسلمـون بشق الطـرق الجـديـدة ، وطـوّروا وحسنوا الموجود قديما من أيام الرومان والفرس . ولم يكن ذلك ضروريا من أجل التجارة والرحلة فقط بل من أجل الحج المفروض أيضا . ولا شك أنّ ذلك كلّه أفاد في التنقل وتبادل الأفكار بين الثقافات والحضارات .

وأدى اتسـاع مجال التجـارة والتنقـل إلى ازدهـار اقتصادي عظيم . وبـذلـك صار بوسع الخلفاء والأمراء والوجهاء أن يشجعـوا العلم ، ويـدعمـوا رجاله ومؤسساته في المجالات التطبيقيـة ، والـدينية ، والفنية . فانتشرت المساجد الرائعة المعـمار ، والخانات ، والمدارس ، والمستشفيات في أنحاء دار الإسـلام . وفي مجال بنـاء المسـاجـد ، طـوّر المهنـدسـون المسلمـون تقـاليـد إيـرانيـة قديمـة في تشكيـل القبـاب والقناطر . والمعروف أنّه كان من ضمن مرافق المساجد بناء أماكن مزوّدة بالمياه من أجـل الـوضوء (الميـاضئ) . فكان ضروريا لتـزويـد المسـاجـد والجـوامـع بالمياه باستمرار استخـدام بعض التقنيـات لنقل الماء . وهكذا فإنّ تقنيات الأقنيـة ، وشبكـات الميـاه التحتية كانت ضرورية للريّ من جهـة ، ولأغـراض دينيـة من جهـة ثانيـة . وقـد استفـاد المسلمـون من تقنيات إغريقية ورومانية ومصرية قديمة في





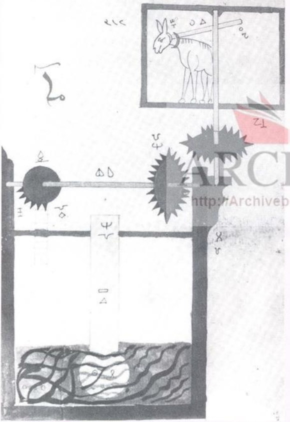
فرن لصـهـر أنـواع اليـاقـوت الاصطناعي . والصورة من مخطوطة من القرن السادس عشر

قضايا نقل الماء، ورفعه، وتوزيعه، فكان من ذلك تلك الثورة الزراعية التي حدثت في مشرق العالم الإسلامي في القرن الحادي عشر الميلادي.

ولأنّ تصوير الأحياء محرم في الإسلام، فقد اتجهت مواهب الفنانين المسلمين إلى هندسة الأشكال، والتجريد، والتركيز على التشكيل الداخلي للأبنية، وبخاصة الجوامع والمساجد. ونتيجة تطور الفنون وازدياد الاهتمام بها، تغير الموقع الاجتماعي للفنان من الرقّ إلى الصانع اليدوي الحر. وفي التزيين والتزويق الداخلي، جرى استعمال الجبس ورقائق القرميد، كما استعملت تقنية الخطوط الفنية بأشكالها البديعة المختلفة. واستعمل الخط الفني بالذات في كتابات مخطوطات قرآنية بالغة الروعة والتزويق. واستند الفنّان إلى أشكال هندسية في أعماله اليدوية، وفي البناء. وكان التفكير الهندسي مألوفا لدى الفنانين نتيجة الأعمال الكتابية الكثيرة للرياضيين التي كانت واسعة الانتشار.

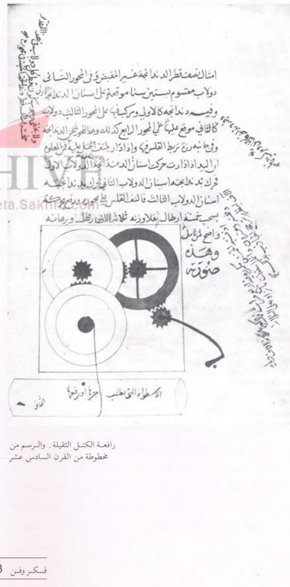
وأفادت صناعتا القطن والحرير، اللتان كانتا معروفتين منذ العصور المبكرة، من تطور العلوم الاسلامية إفادات جمّة. فقد ازدهرت الفنون في مجاليهما، وهي فنون ذات توجه ديني. فهناك «سجادات الصلاة» التي يستخدمها المسلم في صلاته بمنزله أو بالمسجد. وهناك أغطية الحرير المرقشة بآيات قرآنية، والتي توضع في بعض نواحي المسجد، أو على الأضرحة والمزارات. وبالوسع إثبات أن المسلمين استخدموا تقنية الغزل والنسج على آلة حياكة ميكانيكية منذ القرن العاشر الميلادي، بينما لم يُعرف ذلك بأوروبا قبل القرن الثالث عشر.

وفي تاريخ مصور للتكنولوجيا الإسلامية التاريخية ـ هو الأول من نوعه ـ صدر عام 1986 يظهر الدين الإسلامي حليفا ودافعا للتقنية، إذ تزداد الاحتياجات والتطلعات التقنية مع ازدياد درجة الرفاهية والازدهار الاقتصاديين. ويرى مؤلفو الكتاب السالف الذكر أنّ المجال الحضاري الإسلامي في عصوره الكلاسيكية كان قادرا على تحقيق تقدّم مستمر في التقنية، ومواجهة التيارات السياسية الدينية المخرّبة، والمعادية للعلم التطبيقي في الوقت نفسه. وقد تراجعت القدرة على مقاومة التيارات المحافظة، كما هو معروف، في المرحلة ما بعد الكلاسيكية، بعد القرن السادس عشر. فمن الواقعي أن يقال إنّ الإسلام شجّع العلم والتقنية ما دام ذلك متفقا مع مصالح الإسلام السياسية والاقتصادية. وقد كان هذا التقاطع أو الاتفاق في الحقبة الكلاسيكية هو المساحة الحرة التي تحرّك فيها الإبداع العلمي والتكنولوجي. ويبدو ذلك على خيروجه في المجال الحربي أو الجهاد. فقد ساعدت الأيديولوجية العسكرية الإسلامية على تطوّر فن الحرب وأدواته. كانت الامبراطورية الإسلامية تتوسّع، وتحاول تثبيت أركانها في الداخل، فاحتاج هذا وذاك إلى أدوات حربية أكثر تطورا. فقد اشتهرت مثلا السيوف التي كانت



بديع الزمان الجزري ـ رسم له لرافعة الماء

تصنع باليمن ودمشق ويستعمل في صناعتها الحديد والرصاص المصهورين بنوعية عالية. ووصلت صناعات الأقواس والتروس وآلات الحصار إلى درجة عالية من الإتقان والتطور. وكان المسلمون منذ البداية يستعملون المجانيق في حصار القلاع ودك الأسوار، وطوروا ذلك السلاح عبر القرون. ويبدو أنّ العلماء المسلمين استطاعوا في القرن العاشر أو الحادي عشر الميلادي القيام بعمليات كيميائية لفصل المواد وعزلها والحصول على الزيت السريع الاشتعال، والذي تحوّل لديهم إلى سلاح خطر في عصر الحروب الصليبية، فكان من بين أسباب انتصارهم. ويظهر أنّه منذ عصر صلاح الدين (1138-1193)، بدأ استخدام القذائف المحشوة بالبارود - وهذا اختراع صيني في الأساس - بنجاح كبير. وفي الحقبة نفسها، بدأ ظهور المدفع الذي استمر تطويره بعد ذلك. ويمكن عن طريق المصادر الأدبية إثبات وجوده في القرن الثالث عشر الميلادي بشمال إفريقية وإسبانيا. ثمّ استعمله المماليك بنجاح في مواجهة المغول.



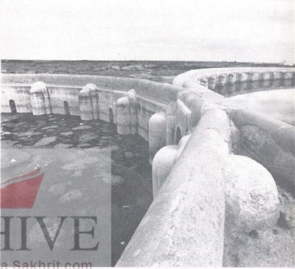
رافعة الكتل الثقيلة. والرسم من مخطوطة من القرن السادس عشر

وحدث تطور كبير في صناعة السفن التي كانت تستعمل في التجارة، كما في الحرب البحرية. وقد أمكن للسفن المتطورة الصناعة أن تربط أجزاء العالم الإسلامي الشاسعة بعضها ببعض، وأن تُبقي الآفاق مع الخارج مفتوحة. واستعان المسلمون من أجل ذلك بخرائط ورثوها عن الإغريق للعالم المعروف وأدخلوا عليها تطويرات كثيرة. ومنذ القرن الثالث عشر، بل ربما قبل ذلك، بدأوا يستعملون البوصلة في تحديد الاتّجاهات.

هذا العرض الموجز للمنجزات التقنية في عالم الإسلام الكلاسيكي يوضّح أن تلازما وتساندا قاما في تلك المرحلة على الأقل بين المجالين الديني والتكنولوجي، من مثل التكنولوجيا المستعملة لتحديد أوقات الصلوات، واتّجاه القبلة، وشهر الصوم، وأوقات الإفطار، والحج إلى البيت الحرام بمكة، والقيام بغرض الجهاد. وفي هذه المرحلة بالذات، أمكن ضمن هذا السياق استيعاب الاتجاهات التأملية والمحافظة داخل الإسلام باعتبار أنّ العقيدة الإسلامية تقيم تلازما بين الفكر والعمل أو السلوك. على أنّ هذا كلّه، سواء في عالم الإسلام أو عوالم الأديان الأخرى، لم يكن دائما وفي كل الظروف. وفي هذا المجال بالذات، فإنّ التكنولوجيا الإسلامية لا تختلف عن مثيلتها في العصور الوسطى الأوروبية المسيحية. فقد كتب مؤرخ العلم لين وايت عن ذاك الصراع قائلا إنّه «شكّل جزءا من التاريخ الاقتصادي والديني لأوروبا الوسيطة». كما قال إنّه «شكّل فصلا في تاريخ كفاح الإنسان من أجل التحرر والتقدم».

مع بدايات القرن الثاني عشر الميلادي، وبعد أربعة قرون من التقدم السريع والمستمر، تبدأ في المجال الحضاري الإسلامي أمائر الجمود بالظهور. وتتحدث دراسات معاصرة عن ذلك باعتباره انهيارا أو تراجعا مدمرا. لكن

منظر من خزّان الماء بالقرب من القيروان، وقد أقيم في القرن التاسع



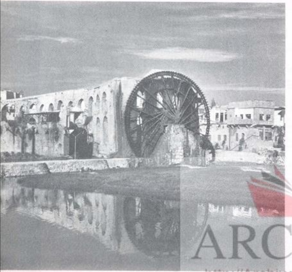
علينا هنا أن نكون أكثر حذرا في استعمال التعابير والمصطلحات ذات المنحى الإطلاقي. فالتراجع الإسلامي يبدو مقارنة بأمائر التقدّم العلمي والتكنولوجي البادئة آنذاك بالغرب الأوروبي. وعلينا أن لا ننسى أنّ تلك البدايات ما كانت ممكنة لولا التقدم الإسلامي السابق. ويعني هذا أنّ عالم الإسلام لعب دورا مهما في التقدم الإنساني، وإن كان بعض ما وصل إليه هذا العالم من معارف قد تنحّى الآن أمام معارف عصرية وعلوم. وعلينا أن نلاحظ أخيرا أن المجال الثقافي الإسلامي شهد حقبة تقدم وازدهار علميين، وصفت أحيانا من جانب المؤرخين باعتبارها فترات تراجع وانهيار.

استوعب عالم القرون الوسطى الأوروبي الميراث الحضاري الإسلامي. لكن، في حين بدأ الترابط والتلازم الشاملان بأوروبا بين التأمل النظري للطبيعة من جهة، والتكنولوجيا من جهة ثانية منذ جاليليو، فإنّ عالم الإسلام شهد افتراقا متزايدا بين المجالين، إذ لم تساوق التقنية ذلك التقدم المستمر في تعقل الطبيعة، وفي التنظير لها. وقد أدّى ذلك خلال القرون اللاحقة إلى تعالي اتجاهات المحافظة والجمود والعزلة داخل العالم الثقافي للإسلام بحيث صعب على العلماء أن يتابعوا بحوثهم العلمية، وسيطرت دوغمائية قاسية، حدت من تقدّم العلوم، وحددت المجالات التي يجوز التفكير والبحث فيها. فبدلا من استمرار الإنجاز في المجال العلمي التقني، سادت عملية بحتة، تقصر الاهتمام على المناحي الضرورية في حياة المؤمن اليومية. وصارت الإبداعات العلمية التكنولوجية نتيجة ذلك استثناء أو مصادفة. وكمثل على ذلك، يمكن إيراد حالة العلوم وتطوراتها في الدولة العثمانية حتّى مطالع العصور الحديثة (بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر الميلاديين). فقد انشغل العلماء طوال تلك القرون بالرياضيات، والفلك، والعلوم الطبية دون أن ينتجوا جديدا كثيرا. ويشكل سنان باشا (1489-1578) المهندس المعماري العظيم استثناء في هذا المجال. فقد أقام مئات العمائر، على الأكثر بطلب من السلطان سليمان القانوني، كالجوامع، والقصور، والمدارس، والجسور، والحمامات، والمستشفيات، وقباب الأضرحة والمزارات، والخانات، والسبل. وترك عبر تلامذته آثارا ضخمة في العمارة الإسلامية، امتدت حتّى الهند. وعلينا هنا أن نذكر إنجازات أخرى للعلم العثماني في مجالي صناعة الخرائط، والفلك. فالعالم التركي بيري رئيس (مات عام 1554) رسم خريطة للعالم معتمدا في ذلك الطرائق الرياضية، وخرائط الرحالة والمكتشفين البرتغاليين، ورسوم كريستوف كولمبس، فأنهاها عام 1513، وأهداها للسلطان سليم. ووصلنا منها جزؤها الغربي الذي تظهر عليه قارة أميركا. وتظهر الإنجازات، إنجازات العلماء العثمانيين في مجال الجغرافية والخرائط اليوم باعتبارها حلقة الوصل بين الميراث الكلاسيكي والإسلامي من جهة، وعلم الخرائط الحديثة من جهة ثانية.

بعد قرون من الجمود، بدأ العالم الإسلامي يتحرّك، ويقتبس التقنية الحديثة، ويتآلف مع الأساليب الجديدة في التفكير والبحث. فقد استعملت الدول الإسلامية مداخيلها من البترول في إعادة تشكيل البنى التحتية، واستيراد الخبرة الضرورية من أجل ذلك من الغرب. وكان من ضمن الأهداف الموضوعة تطوير صناعات محلية

معتمدة على البترول. وينبغي القول هنا إنّ الاعتبارات الدينية لا تأتي في الواجهة في عمليات التطور والتطوير، وإن صور الأمر أحيانا باعتبارها كذلك. من مثل بناء المساجد (في الداخل والخارج)، والمدارس الدينية، والمعاهد العلمية الضرورية ـ كما يقولون ـ للإعداد لمواجهة أعداء الإسلام. وما ذكرناه عن سائر دول العالم الإسلامي، لا ينطبق على إيران التي تراجعت إلى مواقع دينية بحتة، وقالت إنها لا تتصور التكنولوجيا إلا في خدمة الإسلام. لكن المعروف أنّ الأساليب العلمية والتقنية تتراجع عندما توضع أهداف دينية بحتة في المقدمة. ويبدو لي أن الدين والتكنولوجيا لا يتلاقيان اليوم على أرض الواقع، وإن جهد الأصوليون لتوحيدهما. أما العالم الباكستاني المسلم محمد عبد السلام، الذي أشرنا إلى محاضرته فيما سبق، فيشير في المحاضرة إلى ضرورة التعاون والتنسيق بين العلم والتكنولوجيا في العالم الإسلامي. والشرط الضروري لذلك من وجهة نظره: موقف قوي وملتزم وموضوعي بشأن حماية البحث العلمي، وتوجيهه وجهة عالمية كما هو الأمر في العصور الحديثة. وعلى الباحث المسلم أن يسترشد بالقرآن والسنة اللذين يحثان على التدبر في الطبيعة، واستكشاف أسرارها. فالعلم الحق يهبنا عمقا في فهم الطبيعة، وسنة الله عز وجل الكونية. كما أنه يساعد على رفاهية الإنسان في العالم. وهو باتجاهه العالمي والإنساني وسيلة مهمة للتعاون بين الشعوب من أجل مستقبل الكفاية والرفاهية في العالم، وبين الشعوب العربية والإسلامية بوجه خاص. هكذا، فإنّ هذا العالم المسلم لا يرمي من وراء موقفه هذا إلى اعتبار العلم والبحث العلمي عبادة لله، وإحياء للماضي الإسلامي العلمي الزاهر فقط، بل يريد أيضاً أن ينافس المسلمون الغرب في العلم والتقنية، وأن يكون عالم العلم هو عالم التعاون على المستوى الدولي من أجل مستقبل أفضل لكل البشر. وحسب هذا التصور، فإنّ الدين الإسلامي يمكن أن يعود باعثا على العلم والتكنولوجيا، وسندا أخلاقيا في محاولات الدراسة والتقدم من حيث الأساليب والطرائق والأهداف الكبرى، لا من حيث المضامين. وهذا اعتراف ضمني بأن الدين والعلم لا يشكلان وحدة واحدة منهجيا ومضمونيا، وإن أمكن العودة إلى القرآن الكريم، والماضي الزاهر من أجل السند الأخلاقي. على أنّ الأصوليين، كما سبق القول، يقولون

ناعورةٌ على العاصي بالقرب من حماة



بتلك الوحدة. وبذلك يبقى هناك اتجاه قوي في الإسلام المعاصر، يعتبر الدين مبدأ أعلى، ويعتنق تصورات تقليدية فيما يتعلق بمفهوم الإيمان، وطرائق الحياة. وغني عن البيان أنّ تصورات كهذه لا تلعب دورا إيجابيا في مجال العلم والتكنولوجيا والتقدم العصري. لأن العالم الديني للأصولي يقصر استعمالات التكنولوجيا على ما يخدم الأهداف الدينية المباشرة. ونلاحظ هنا من ناحية أخرى أنّ إسهامات الإسلاميين في المجال العلمي والتقني لم تعد كبيرة وتكاد تكون مقصورة على تقوية الوعي الأخلاقي لدى الأفراد.

ويبقى أن يقال إنّ هذه المسألة بعثت نقاشاً وجدلاً حاميين، لم يصلا بعد إلى ختام أو مستقر في البلدان الإسلامية. إنّها مسألة العلاقة بين الإسلام كدين والثقافة العلمية والتقنية. ●

آخر العمالقة

حول وفاة قائد الأوركسترا الشهير هربرت فون كارايان

أولاف غوك

بموت الموسيقار الكبير هربرت فون كارايان، يفقد عالم الفن أحد عباقرة الموسيقى الكبار في هذا القرن. وقد كان، بالإضافة إلى تميزه العظيم في قيادة الأوركسترا، منظماً عبقرياً أفاد من تطور وسائل الإعلام الحديثة في نشر معزوفاته وألحانه. وكان هناك من سماه «آخر الديناصورات على مسرح قيادة الأوركسترا». فلم يكن هناك قائد أوركسترا قبله أو بعده، بلغ من الشهرة ما بلغه هو، حتى لدى أولئك الذين لايكادون يفرّقون بين «مفتاح» السلم الموسيقي ومفتاح المنزل!

وقد كان له كثير من الحساد لشهرته وثرائه. وقد رُمي بتهم الكبرياء والعجرفة، والسلوك المتعالي. على أنّ مما وُصف به القول إنّه استطاع بمهارة الجمع بين الفن والتجارة والإعلام. وقد جلبت عليه محافظته الشديدة في المجال الموسيقي، وحاسته التجارية القوية الكثير من الأقاويل. ومما يشهد لحاسته تلك اكتشافه المبكر للاتجاهات المحتملة للذوق العام في مجال الموسيقى. وقد صعدت شهرته بعد الحرب العالمية الثانية بشكل منقطع النظير بالتوازي مع صعود التلفزيون والتسجيلات الموسيقية. وقد ردّ فون كارايان على الذين اتّهموه بتسخير الموسيقى للتجارة بالقول: «لو أردت الاستغناء عن نقل تلفزيوني واحد، لكان عليّ أن أقود الأوركسترا ليلةً تلو ليلة مدّة خمسين عاماً لأبلّغ نفس العدد من السامعين».

في عام 1938، أصدر فون كارايان تسجيله الموسيقي الأول على أسطوانات. أمّا اليوم، فإنّ أربعين في المائة من الأسطوانات التي تنتجها شركة «دويتشه غراموفون» هي من معزوفات كارايان. وفي أواخر السبعينات بدأ كارايان باستعمال تقنية الديجيتال. كما اعتبر الأسطوانات المكثّفة، Compact Disc، ضربة حظ للموسيقى والموسيقيين. لقد بنى كارايان إمبراطورية موسيقية لا مثيل لها، ساعدته في نشر رؤيته الموسيقية على أوسع نطاق، وفي الوصول إلى أبعد درجات الفعالية والتأثير. كل هذا مسلّم به. لكنّ محلّ النزاع الشديد هو الميراث أو الأثر الذي تركه. لقد كتب كارايان، ولا شك، فصلاً رئيسياً في موسوعة العزف والتوزيع الموسيقيين لهذا القرن. لكن لا يمكن القول إنه كان أفضل من زملائه في المراتب العليا للعازفين الكبار. ومع ذلك فإنّ معزوفات الرجل وتوزيعاته تمتلك سحراً خاصاً، لا يمكن التخلص من فتنته بسهولة. كان هناك في عزف كارايان تلك النغمات الكاملة الجمال، ذلك الجمال الرائع الناجم عن عمق كل نغمة وتفرّدها، من جهة، أو ما سماه النقاد الموسيقيون «كمال الطبقة العليا من عمارة موسيقية بالغة الروعة» من جهة ثانية. فموسيقى كارايان تجمع بين الحداثة التقنية المتقنة، والعزف البديع الصنعة، والرسالية النابعة من موقف محافظ فيما يتصل بالسُلّم الموسيقي. ويبدو أن هذه العناصر الثلاثة كانت وراء الفتنة الساحرة التي أحاطت بشخصه وموسيقاه. فالعالم الموسيقي في تصوّر كارايان هو عالم القرون الخالية، وإن كان يتوسّل لعرضه ونشره بالوسائل التقنية المعاصرة. لكن من جهة ثانية، فإنه لم يرفض الحداثة في الموسيقى



رفضاً كاملاً. فالمعروف أنه أوّل من عزف ألحان أورف أوركستراليا. كما أنه معروفٌ حبُّه لسترافنسكي وبارتوك. ومعروف أخيراً أنه انشغل طويلاً وبعمق بموسيقى غوستاف مالر. وهكذا، فإنّ موقفه الموسيقي كان موقفاً أفلاطونياً، إذا صحّ التعبير، إذ يشكل الجميل من الناحية الأخلاقية وحدةً مع الطيبّ أو الخير، ويصبحان بذلك الحقيقة.

والمعروف أنّ أوركسترا برلين السيمفونية، كانت أفعل أدوات كارايان لتحقيق حمله بالعزف البالغ أقصى حدود الكمال. فطوال خمسة وثلاثين عاماً كان أفراد أوركسترا برلين أروع عازفين في العالم، وأشهر فريق أوركسترالي على الإطلاق. وطوال هذه الحقبة، لم يسمح كارايان لأحد غير كارل بوم بالتسجيل الإسطواني الموسيقي لمعزوفاته الأوركسترالية. وقد بلغت التسجيلات الثلاثة آلاف من بينها مائة سيمفونية، وعشرون أوبرا.

بدأ امتهان كارايان الموسيقى وهو في التاسعة عشرة من عمره، حين قاد عزفاً لفيدليو بسالسبورغ. بعد ذلك، عمل في مناصب مختلفة بفرق الأوركسترا إلى أن صار مدير دار الأوبرا بأولم. ومن هناك، مضى عام 1935 إلى ميونيخ ليصبح أصغر مدير موسيقي بألمانيا. وفي عام 1944 صار الرئيس الموسيقي بدار أوبرا الدولة ببرلين.

وبعد نهاية الحرب الثانية، لاقى عقباتٍ مؤقّتةً في مسيرة الصعود إذ مُنع من قيادة الأوركسترا لعضويته السابقة في الحزب النازي. لكنه تجاوز ذلك بسرعة في أسابيع لوسرن الموسيقية عام 1948 التي حظي فيها بإعجاب الجمهور والنقاد. بعدها طاف خلال عقدين من السنين بلندن وفينا وميلانو، وسالسبورغ، وبايرويت، وأميركا، واليابان - وكان يعود دائماً إلى برلين.

وبالإضافة إلى موهبته الموسيقية المتميزة، كان كارايان صاحب مبادرات في مجالات إبداعية وتنظيمية متعدّدة. فقد أسس معهداً للأبحاث الواقعة بين الموسيقى والعلوم الطبيعية، وأسهم في تشجيع الشباب الموهوبين في الموسيقى عن طريق مباريات أوركسترالية للمنافسة وجوائز للمتفوقين، وأسس شركةً للأفلام والإنتاج السينمائي. وهكذا عمل بالإضافة إلى قيادة الأوركسترا في مجال التسجيلات الموسيقية، والإخراج المسرحي الموسيقي، والأفلام السينمائية. وتميّز في ذلك كله بنزعة عملية واضحة، ونشاط دقيق ونادر، ويقظة دائمة للمنجزات التقنية الحديثة، وكيفية الإفادة منها في أعماله، وكفاية في إدارة كلّ ذلك دونما تسرع أو تقصير.

وأصيب في شيخوخته بآلام في الظهر، اضطرته إلى التقليل من أعماله وحركته واهتماماته، لكنّه استمر نشيطاً ضمن حدود الممكن. وعندما بلغ الثمانين من عمره في صيف 1988 تخلى عن إدارة مهرجان سالسبورغ الموسيقي. وفي أبريل 1989 تخلى عن عصا القيادة الأوركسترالية التي قد عُهد بها إليه مدى الحياة.

ومات هربرت فون كارايان في 16 يوليو 1989. وتولّى قيادة أوركسترا برلين بعده الإيطالي كلاوديو أبادو وهو ذو شهرة.



الكونتيسة ماريون دونهوف ،سيدة الصحافة

أزمعت الهروب من وطنها في شتاء 1945 ، والبرد قارص والجيش الروسي على ثلاثين كيلومتراً من قصرها في فريدريكشتاين ببروسيا الشرقية . لقد فرّت الكونتيسة ماريون دونهوف إلى الغرب من حيث قدم أسلافها قبل ستمائة عام .

وُلدت الكونتيسة في 2 ديسمبر 1909 في قصر في فريدريكشتاين بمقاطعة بروسيا الشرقية . وقد اختفى الآن هذا القصر كأنما ابتلعته الأرض ، فلم تجد له صاحبتنا أثراً عندما زارت مسقط رأسها في صيف 1989 ، بعد أربعة وأربعين عاماً من هجرتها ، بل إنها لم تهتد إلى مكان القصر إلاّ بعد عناء .

تقول «كان القصر حقيقة وراء المتناول، لكن حقيقة ملموسة ، أمّا اليوم فقد صارت في عالم الخيال ، وذلك أجدر بالقصر وأليق» .

جالت الكونتيسة ماريون دونهوف في أوروبا وسافرت إلى إفريقيا والولايات المتّحدة في شبابها ، ودرست علم الاقتصاد في فرانكفورت ثمّ في بازل ، حيث كانت تلميذة لعالم الاقتصاد السياسي الكبير إدغار سالين . وبعد حصولها على الدكتوراه ، عادت الكونتيسة إلى وطنها لتقوم على الأرض الزراعية الكبيرة التي تملكها أسرتها .

انتهت الكونتيسة بعد مغادرة وطنها إلى عائلة صديقة في فستفاليا ، وقد أقبل الربيع ودخلت الطبيعة طوراً جديداً ، ودخلت الكونتيسة مرحلة جديدة ، مرحلة عملها في صحيفة «دي تسايت» الأسبوعية الصادرة بهامبورغ ، فصارت في 1946 عضواً في هيئة التحرير ، ثمّ في عام 1955 مديرة القسم السياسي فيها . وفي عام 1968 ، صارت مديرة التحرير ، ثمّ تولّت النشر في عام 1972 .

قال رالف دارندوف في صحيفة «دي تسايت» ، وهو عالم بالاجتماع ، «إنّها صحيفة قد ظلت تحدد طيلة عقود مفهوم الليبرالية في الداخل والخارج ، وكثيرٌ من الفضل في هذا يعود إلى الكونتيسة» . ومن ميزاتها أنّها تقول الشيء الخطير ببساطة . وظلّت مرتابة في أمر «المعجزة الاقتصادية» التي طغت على التفكير في فترة ما بعد الحرب ، هكذا نراها في نوفمبر الماضي تشهرّ في مقال بتحفّظ الغرب في تقديم المساعدة الاقتصادية لدول شرق أوروبا البئيسة ، فتكتب : «أفهل باتت أهمّ المقاييس محصورة في الدخل القومي المرتفع ، وفي نسبة النمو ودخل الفرد العاليين؟ أوَ هل يجوز أن يختفي الشعور بالمسؤولية وبالتحوّلات التاريخية وراء الارتياح لانتصار اقتصاد السوق الحرّة» . وقد نادت الكونتيسة ماريون دونهوف منذ بداية الستّينات بسياسة المصالحة بين ألمانيا الاتحادية وبولندا . وكان موقفها وقتذاك موقفاً يحتاج صاحبه إلى كثير من الشجاعة وطويل الصبر . ونالت لذلك في عام 1971 جائزة السلام التي يمنحها القطاع الألماني لتجارة الكتب . والذي يشهد لقوّة شخصيتها هو أنّها تخطّت المرارة النابعة من ذكرى الهجرة وبدّلتها موقفاً إيجابياً يدعو إلى المصالحة فيما بين دول أوروبا ضمن حدودها الحالية .

تُجسّد الكونتيسة ماريون دونهوف مايسمّيه رالف دارندوف «بالبروسية المفتوحة» وتعرّف الكونتيسة نفسُها البروسية بأنّها «أولاً تسامح بدافع منطقي ، ثانياً سعي إلى مصلحة الدولة العليا في مجتمع الطبقات ، وثالثاً ولاء بدون انقياد» .

وتأثير الليبرالية التي نشأت في بروسيا البروتستانتية واضح في الكونتيسة جليّ ، وقد طبعها طبعاً وشكّلها تشكيلا . إنّها ، في الواقع ، الليبرالية الأخلاقية . وفي تفكير هذه المرأة الفذّة ، تشكّل مؤسسات القانون والمبادئ الصارمة في الحياة العامة وحدةً لا تتجزّأ .

نزاهةٌ عالية ، ووضوح نفّاذ بعيد عن الأساليب المنبرية ، وإرادة للحياة قوية ، هكذا هي الكونتيسة ماريون دونهوف ، وقد بلغت الثمانين .

معرض الفنون اليدوية الأردنية الفلسطينية في ميونيخ

استمرّ في ميونيخ معرض الفنون اليدوية الأردنية الفلسطينية من يونيو 1989 إلى يناير 1990 . وكان العرض في المتحف الحكومي للإثنولوجيا هناك ، وشمل مجموعة كبرى من المعروضات الرائعة كالمنسوجات ، والحلي ، وآنية الفخّار والمعدن ، والتمائم ، وماعون الاستعمال اليومي ، وسواها كثير.

وكان في المعرض شيئان بارزان : المجموعة الكبيرة التي أتقنت وداد قعوار جمعها من الملابس التقليدية وقطع الحلي . ثمّ البيتان اللذان شيدا على النمط الأردني التقليدي في الحجم الأصلي ، وهما بيت ريفي ، وآخر مديني ، كلاهما ذو فناء وحديقة . وقد صمّم البيتين المهندس المعماري الشاب عمار خمّاش ، وتولّت إقامتهما شركة للديكور من ميونيخ . وليس قليلاً أن يعرّف مهندس أردني الجمهور الألماني في معرض كهذا بعضاً من تراث بلاده المعماري . وليس من شك في أنّ هذا المعرض قد جمع أوسع المجموعات الفنية المعروفة وأكملها من حيث تسلسلها الزمني ومن حيث مصادرها الإقليمية . هذا ، وكانت السيدة وداد قعوار من أولّ من أدرك القيمة الحضارية للّباس التقليدي ، وأزياء الفلّاحات ونساء البدو في وطنها . وقد نشطت في جمع ماعثرت عليه من قطع ، حتى صارت لها مجموعة قيّمة تشهد لتراث ، كاد يُنسى . ولا يخفى مايكون لعمل كهذا من دعم للشخصية وتغذية للضمير الوطني .

وكان من المفيد جداً أن أمّد معهد الآثار والأنثروبولوجيا التابع لجامعة اليرموك بإربد هذا المعرض بماعون كثير وأدوات الحياة اليومية ، عُرضت مع الملابس التقليدية ، فكانت لها إطاراً تاريخياً طبيعياً ، قرّب للمشاهدين الحياة الريفية في فلسطين والأردن . وما أحوج الألماني إلى تعرّف الجوانب الحضارية لهذه الأرض التي إنّما غلب على أخبارها أنباء الحرب والسياسة . ●



زيّ تقليدي كثير التطريز من منطقة بيت لحم

أول جامعة إسلامية للدراسة عن بعد

ستنشأ أول جامعة إسلامية للدراسة عن بعد بمدينة آخن بألمانيا الاتحادية. أعلن عن ذلك المركز الإسلامي بآخن بمناسبة احتفاله بمرور خمسة وعشرين عاماً على تأسيسه. وأضاف عضو مجلس أمناء المركز نديم إلياس أنّ المشروع يحظى بالدعم المعنوي والعلمي من جامعات ومؤسسات إسلامية معروفة مثل جامعة الأزهر، كما أن الفكرة تلقى ترحيبا من جانب المسؤولين التربويين بالمملكة العربية السعودية.

ويتضمن البرنامج التعليمي بالجامعة بشكل رئيسي: الفقه الإسلامي، واللغة والأدب العربيين، وبعض العلوم الإنسانية. على أن البرنامج - كما يقول إلياس - يمكن أن يضم تخصصات أخرى ضمن العلوم الإنسانية. والمخطط للجامعة أن تنتهي الدراسة فيها بالحصول على شهادات جامعية معترف بها من الجامعات الإسلامية والألمانية وهذا، ويستطيع الدراسة في الجامعة كلّ مسلمٍ ومسلمةٍ تتوفّر فيهما شروط القبول. ●

الملتقى الأول للدراسات الألمانية بالمغرب العربي

منير الفندري

احتضنت كلية الآداب بالرباط فيما بين 30 أكتوبر وغرة نوفمبر 1989 أول ملتقى لأساتذة الألمانية الجامعيين المغاربة، جمع حوالي ثلاثين منهم مختصين في تدريس اللغة والآداب الألمانية وحضارات الشعوب الناطقة بالألمانية، وفي البحث فيها، ينتمون إلى كليات الآداب أو معاهد اللغات الحية بكل من الرباط وفاس والدار البيضاء والجزائر العاصمة ووهران وحاضرة تونس.

هذا بالإضافة إلى بعض الأساتذة الأجانب من نفس الاختصاص كالأستاذ كالبير من ألدنبورغ، والأستاذ توم من كارلسروهه، والأستاذ نويباور من فيناً.

وكانت هذه البادرة فرصة لهؤلاء الأخصّائيين المغاربة للاجتماع والتعارف وإطلاع بعضهم بعضاً على مشاغلهم العلمية والبيداغوجيه وتبادل الآراء ومناقشة المواضيع المرتبطة بمادة اختصاصهم، وذلك على أساس محاضرات ثرية ساهم بها كلّ من المشاركين. وقد دارت هذه حول المحاور الثلاثة التالية:

1- الألمانية كمادة جامعية بأقطار المغرب العربي: تاريخها وأوضاعها وآفاقها.

2- وظائف دراسة الألمانية بالمغرب العربي:

- دورها ضمن الحوار فيما بين الثقافات.
- الحاجة الاجتماعية الى الألمانية كلغة وكمعرفة بواقع البلاد الألمانية في مجال التعليم العام والمختص وفي القطاع السياحي، إلخ...

3- الأبحاث العلمية في اللغة والآداب والحضارة الألمانية في المغرب العربي.

وبعد كلمات الترحيب - ألقاها كلّ من السيد عميد كلية الآداب بالرباط والسيد يوخن بلاينس J. Pleines، من نفس الكلية والذي كان له الدور الفعالَ في تنظيم هذا الملتقى - افتتحت الندوة العلمية بمحاضرة الاستاذ م. الفندري من كلية الآداب بتونس حول «الرحالة الألمان في تونس في القرن التاسع عشر»، أبرز فيها أهمية النصوص الناجمة عن هذه الرحلات كوثائق تكميلية لتدقيق المعرفة

التاريخية حول أقطار المغرب العربي، وخاصة على الصعيدين الاجتماعي والثقافي، ولضبط تاريخ الاتصالات والعلاقات الثقافية والاجتماعية بين الألمان والمغاربة. فأكّد الدور المنوط بالخبير المغاربي بالألمانية في إيصال هذه الوثائق إلى المؤرخ المغاربي والمثقف العربي بالتعريب والعرض والتحليل. وأشار المحاضر في الختام إلى إمكانية للعمل المشترك بين الأخصائيين المغاربة في الألمانية، تتمثل في بعث فريق لحصر كل ما كتب بالألمانية عبر العصور عن أقطار المغرب العربي في ثبت ببليوغرافي شامل يكون مشفوعا بتراجم وتعاليق عربية لكل عنوان.

وتناول كذلك نصوص الرحلات وفائدتها التوثيقية كلٌّ من الأستاذين الصائم من الجزائر ونابية من وهران، فتحدث الأول عن الرحالة الألمان الذين زاروا القطر الجزائري فيما قبل سنة 1830، بينما اهتم الثاني برحلات الألمان في الجزائر خلال الفترة الموالية لنفس السنة الحاسمة.

كما تناول قسم آخر من المشاركين، نذكر منهم الأستاذة بوغرارة من الجزائر والأستاذ الكورسو من وهران، الصحافة الألمانية المكتوبة لتحليل صورة المغاربة - أو العرب - فيها، في حين توخت الأستاذة إسكندراني من تونس معالجة صورة الألمان في الصحافة التونسية. وتناولت أبحاث قسم آخر من المشاركين مواضيع تتعلق بالأدب الألماني وتتعمق في جوانب دقيقة منه فتحدث الأستاذ العمراني من قسم الألمانية - الحديث العهد - بجامعة الدار البيضاء عن الأديب ك. ف. كونتس، معاصر الشاعر شيللر وصديقه، وهو ممن لم يحظ بما يستحق من الدراسة والتمحيص، فجاءت مداخلة الأستاذ العمراني بمثابة مساهمة - مغاربية - في دراسة أدب مقاطعة «شفابن» الألمانية. أمّا الأستاذة عرفاوي خليفة من تونس، فقد تناول بحثها إحدى بطلات غوته في فترة شبابه.

كما عالج الأستاذ عمران دمّق - من تونس أيضا - شخصية «دون خوان» في أدب ماكس فريش وفي مسرح بريشت.

ومن المؤسف أنّ الأدب المقارن لم ينل نصيبا أوفر من هذا في بحوث أساتذة الألمانية المغاربة، وخاصّةً المقارنة بين جوانب من الأدب العربي أو المغاربي من جهة والآداب الألمانية من جهة أخرى.

بيد أنّ الأستاذ فوزي بوبية من جامعة الرباط أبرز في محاضرته حول «الدراسات الألمانية في العالم العربي» الفضل المميز في التضلّع من ثقافة أجنبية أو أكثر - فضلا عن الثقافة الأم - في البحث الأدبي، وحثّ على تكثيف توظيف هذا الامتياز في سياق الحوار فيما بين الثقافات.

كما أبرز قسط آخر من المحاضرات بعض المحاور الأساسية التي تدور حولها أبحاث أخصائيي الألمانية المغاربة في علم الألسنية، ولا سيما في علاقته بمناهج تعليم اللغات الأجنبية. من ذلك محاضرة الأستاذة بلجهام من وهران حول «تحليل الأغلاط وتوظيف الاستنتاجات بيداغوجياً».

وعلى العموم، وكما هو منتظر، احتلّت المداخلات والمناقشات المهتمة بمناهج تعليم الألمانية في الجامعات المغاربية وبمشاكل هذا التعليم وسبل تطويره، سواء على الصعيد اللغوي أو الأدبي أو الحضاري، مكانا هاما ضمن هذه الندوة القيمة.

وفي الجلسة الختامية أعرب المشاركون عن امتنانهم بهذا الملتقى وعن رغبتهم في إعادته بصفة دورية، واقترح الأستاذ بن عبد الرزاق من تونس أن ينعقد بالتداول في جامعة مغاربية أو في جامعة ألمانية.

وقد قبلت المؤسسة الألمانية للتبادل الجامعي DAAD - التي كان لها فضل وافر في تنظيم هذه الدورة ودعمها - مبدئيا فكرة تنظيم الملتقى القادم لأساتذة الألمانية الجامعيين المغاربة في إحدى المدن الجامعية بألمانيا الاتحادية، قد تكون برلين.

كما وافقت هذه المؤسسة على مشروع نشر أعمال هذه الندوة في وقت قريب. كما نادى المشاركون بتكثيف التبادل بين أقسام الألمانية في شتّى جامعات المغرب العربي - وحتى مصر - على مستوى الخبرات، والأساتذة والطلبة، والنشريات. ورحبوا بفكرة بعث مجلة مغاربية للدراسات الألمانية. واقترح بعضهم إنشاء معهد بحوث مغاربي للدراسات الألمانية. كما ألح آخر على ضرورة دعم الحضور الثقافي العربي في البلدان الناطقة بالألمانية، وذلك بفتح مراكز ثقافية عربية على سبيل المثال.

وقد أعلن خلال نفس الجلسة عن موعد انعقاد المؤتمر التأسيسي لجمعية أساتذة الألمانية الجامعيين الأفارقة في أواخر نوفمبر 1989 بياوندي، عاصمة الكمرون. وقد تم هذا الحدث بعد وانبثقت عنه هذه الجمعية وانتخب الأستاذ كوماندومبي من الكمرون رئيسا لها. ●

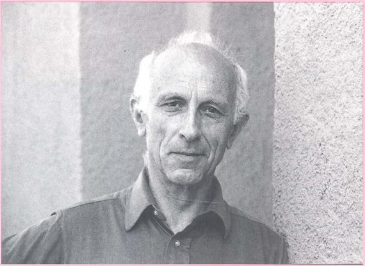
كارل أمري: رئيس منظّمة PEN

انتخب الكاتب كارل أمري بأغلبية كبيرة رئيساً لمنظّمة القلم PEN الألمانية الاتحادية. وقد حدث ذلك في الاجتماع السنوي لاتحاد الكتاب الألمان بكولونيا، إذ لم يترشح سواه أحد. وقبل انتخابه، ألقى أمري كلمة وعد فيها بالمكافحة من أجل أن يصير الحفاظ على البيئة مسألة من مسائل الأدب. وبانتخابه، يكون أمري قد خلف في هذا المنصب مارتين غريغور ديلّن الذي توفي في يونيو 1988.

عُرف كارل أمري على المستوى الأدبي، والسياسي باعتباره مسيحياً ذا التزام بقضايا العالم ومشكلاته الملحة. وفي هذا المجال، فانّ اهتماماته طوال حياته الكتابية (وهو يبلغ الآن السابعة والستين من العمر) كانت مركزة على المسائل الوجودية للإنسان في الحاضر والمستقبل من مثل تأمين السلام ودعمه، ونزع السلاح، والحفاظ على البيئة، والسعي من أجل حياة أفضل لبني البشر. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ هذا الكاثوليكي اليساري - وبخاصةٍ في عقود شبابه وكهولته - انشغل طويلاً وبعمق ونقديةٍ بأوضاع الكنيسة الكاثوليكية.

وكارل أمري عضو باتحاد الكتاب الألمان، وبنقابة الطباعة والورق منذ زمن طويل. وقد تولى عام 1974 رئاسة فرع النقابة ببافاريا. وفي 1977، كان أمري الرئيس الاتحادي للنقابة. أما منظّمة PEN، فهو عضو فيها منذ 1967.

وقد عُرف أمري في الحياة الثقافية الألمانية باعتباره روائياً، وكاتب تمثيليات للإذاعات المرئية والمسموعة، وكاتب مقالات صحفية. ومن رواياته المعروفة ذات النزعة اليوتوبية: مشروع الملك (1974)، وانهيار مدينة باساو (1975)، ونيران لأيَرْمارْك (1979). وقد نشر عام 1973 كتاباً بعنوان: «نهاية النبوءة»، دعا فيه الكنائس المسيحية إلى العمل على حفظ الأرض كبيئة للسكن: «لأنها الموطن الوحيد الذي ملكناه». أما كتيبه الجدلي: «الاستسلام أو الكاثوليكية الألمانية اليوم» فقد أثار عام 1963 نقاشاً حامياً. ومن أحدث أعماله ملهاته ذات الطابع النشوري: «الحاج»، ومقالتان طويلتان جمعهما تحت عنوان: «فرصة البيئة». ●



كارل أمري الرئيس الجديد لمنظّمة القلم الألمانية الاتحادية PEN

ERZÄHLER DER NACHT
Rafiq Schami, Beltz Verlag, 1989

رفيق شامي : حكايات الليل
ار النشر «بيلتس» ، 1989 ،
274 صفحة .

لم يترك الكاتب المعروف رفيق شامي فرصة انعقاد معرض الكتاب بفرانكفورت تمرّ دون أن يقدّم لقرائه الألمان مجموعة قصصية جديدة.

وكتابه الجديد ممتع حقاً، يحوي خمس عشرة قصة قصيرة، تدور أحداثها في دمشق، وبطلُها سليمُ الدمشقي الذي جرّب الحياة وصروفها. وميزة هذه القصص أنّها تعرّف القارئ الكبير والصغير في ألمانيا فنّ القصص العربي بأسلوب عصري ممتع. تدور الأحداث في حيّ من أحياء دمشق العتيقة، زاهي الألوان، صاخب الحركة. ويصف لنا رفيق شامي سكان ذلك الحيّ وأوضاعهم الاجتماعية تصويراً يقرّبنا منهم كلّ التقريب.

واختار الكاتب الحاضرَ زماناً للأحداث. هذا الحاضر الذي بات الناس يواجهون ظروفه القاسية في أخصّ مجالات حياتهم. فهم مضطرون إلى استخدام المكر، والسخرية، بل التهكم أحياناً. وهكذا تجري الحياة متقلّبة بأبطال القصص وتأخذهم باليسر حيناً وبالعسر أحياناً عبر فصول هذا الكتاب التي بدأها المؤلف بأداة استفهامٍ زيادةً في التشويق. من هذه الصروف يستمدّ أبطال القصص، كالحوذي سليم، قوة ونشاطاً غير محدودين. هذا، وجاء كتاب رفيق شامي في مظهر أنيق، فلا تكاد تراه حتى تأخذه وتقلّبه، وتطّلع على غلافه المرسوم عليه مشهد لقصبة، يبدو لا نهائياً. وعلى أوراقه المزخرفة بزخرفة عربية أنيقة، تمتدّ من أعلى إلى أسفل. ثم إنّ المؤلّف ختم النص في نهاية كل فصل في شكل هرم مقلوب، مما يزيد القارئ شوقاً إلى قراءة الفصل التالي.

نرى ألف دافع ودافعاً إلى قراءة هذه المجموعة القصصية العصرية.

DER KÖNIGSWEG
Verlag Philipp von Zabern
Mainz, 1987

الطريق الملكي
دار النشر: «فيليب فون تسابرن»، ماينس، 1987 .

صدر هذا المجلد الفاخر بمناسبة المعرض الذي أقيم في كولونيا حول تاريخ الفن والحضارة في الأردن وفلسطين، رعته بعنايتها صاحبة الجلالة الملكة نور، ملكة الأردن. وهو مجلد مصوّر ينير لنا طريق حضارة، تعود إلى 9000 سنة. فقد كان طريق القوافل الطويل والوعر على شفا الصحراء فيما وراء نهر الأردن منذ القدم يسمى (الطريق الملكي). ذكرته التوراة، وذكره الإنجيل طريقاً للحرب والتجارة. ويذكر العهد القديم أنّ قوم إسرائيل استخدموه طريقاً إلى أرض الميعاد بعد أن طردهم فرعون. ويقول هيرودوت بأنّ هذا الطريق كان يربط بين عاصمة إمبراطورية فارس وبين البحر اليوناني، وعمل الرومان في القرن الثاني الميلادي على تطوير الجزء الواقع منه بين دمشق والبحر الأحمر. ومنذ أن أصبح الأردن جزءاً من الدولة الإسلامية في القرن السابع الميلادي، صار هذا الطريق طريق الحجاج.

ويقدم لنا هذا الكتاب الجميل 400 قطعة، اختارتها دائرة الآثار في المملكة الأردنية الهاشمية، لكي تعطي صورة شاملة عن الفنّ والحضارة في هذه المنطقة من العالم.



كما يعرض لأحدث ما كشف عنه من آثار في عاصمة الأنباط القديمة، Petra، وفي بلدة جرازا الرومانية (جرش).

والنصوص المرافقة للصور بقلم علماء قديرين يعرضون فيها للعصر الإغريقي - الروماني والعصرين البيزنطي والإسلامي. كما يستعرض الكتاب أحدث نتائج الأبحاث العلمية في مجال الآثار بفلسطين والأردن.

●●●

«ISLAM UND ALLES IN ALLAHS NAMEN»
Karl Günther Simon
Geo im Verlag Gruner + Jahr,
Hamburg, 1988

«الإسلام وكلّ ما كان باسم الله»
كارل غونتر سيمون،
«غيو» في دار النشر «غرونر ويار»، هامبورغ، 1988، 364 صفحة.

جاء هذا الكتاب في تسعة أبواب، قد ابتُدئ كلّ منها بتصوير يرمز إلى المحتوى. ومُهّد للمادة بأربع وعشرين صورة ملوّنة من الطراز الممتاز، جاءت كلّ منها على صفحتين. ورافق الصور نصوص بالمعلومات حول البلدان والمناطق وعدد المسلمين الساكنين فيها، مع تعاليق مناسبة. وبعد الصفحات التسع والأربعين الأولى، جاءت خرائط كبرى تبين انتشار الإسلام في العالم، فاتضح أنّ خُمس سكان هذه الأرض مسلمون، فهم نحو مليار نسمة. أمّا المسيحيون، فيحصيهم الكتاب بمليار وثمانمائة مليون نسمة. ثم تطرّق الكتاب إلى مواضيع الإيمان والعلم والتاريخ الإسلامي، والدين والسياسة المالية، وتنظيم الدولة، وممارسة الحكم، والتصوف، وتحديد الهوية في العالم العصري. كلها مواضيع تناولها الكتاب بالدقة وسهولة المأخذ. لكنّ القارئ المتعجّل قد تجتمع عليه معلومات هذا الكتاب كثيرة، فننصح بالتروي.

●●●

HANIN,
Prosa aus dem Maghreb,
herausgegeben von Regina Keil,
Verlag Das Wunderhorn,
Heidelberg, 1989

حنين، نثر من المغرب العربي
إصدار ريغينة كايل،
دار النشر «داس فوندرهورن»،
هايدلبرغ، 1989، 465 صفحة.

بات للأدب المكتوب في دول المغرب العربي بالفرنسية مكانة هامة ضمن أدب الدول الناطقة بهذه اللغة. وهذا الأدب العربي الفرنسي - إن سُمح لنا بهذا التعبير - ظهر في مطلع الخمسينات ونما، حتّى إننا لنعدّ الآن أكثر من ألفٍ من المؤلّفات، لها قرّاؤها في العالم، مع أنّ قدرها في سوق الأدب الألمانية قد ظلّ هزيلا. من هنا نقدّر مجهود ريغينة كايل التي عرضت في معرض الكتاب الأخير بفرانكفورت كتاب «حنين»، وهو كتاب يحتوي على ثمانية وأربعين من النصوص المختارة لخمسة وثلاثين مؤلّفا ومؤلّفة: 17 جزائرياً، و8 و10 توانسة. وقد ظهر اهتمام كبير بهذا الكتاب في الدول الناطقة بالألمانية.

ونُشرت هذه النصوص لأوّل مرّة مترجمة إلى الألمانية، وهي نصوص مستقلّة في معظمها، قد كتبها في الثمانينات أدباء مشهورون من دول المغرب، وآخرون شباب. تعالج النصوص سبعة مواضيع. وخُصّص الفصل الأوّل والثاني للجزائر، فتطرّق الأوّل - وعنوانه حرب المائة والثلاثين عاماً - إلى وقت الاحتلال، وزمن الاستعمار والتحرير، وما ترك هذا كله من آثار، كما تطرّق إلى الإحباط النفسي. أمّا الفصل الثاني بعنوان «شبك الصياد» فتعرض إلى ما بعد التحرير، في تلك الفترة التي ذبلت فيها الأحلام وتبدلت فساداً وتسلطاً واضطراباً.

أمّا الفصل الثالث الذي عنوانه «حياة، وحلم، وشعب في تيه» فأكثر علاقةً بالمغرب، فيه من الماضي عن صراعات القبائل البربرية الشقيقة، وفيه من الحاضر عن الصروف التي مرّ بها المغاربة في الغربة والمنفى.

وبعد هذه الفصول الثلاثة، تغيّر الأسلوب، فكان الفصل الرابع والخامس فصلين لم يتعرضا للوصف وسرد الأحداث كثيراً، وإنّما اهتما بالجانب الذاتي وخاصة بعنصرين هامين من عناصر الهوية: فعالج الفصل الرابع الذي عنوانه «الذاكرة المفقودة» نواحي مختلفة لدور المرأة في المجتمع المغربي التقليدي والمعاصر. وأظهر الفصل المشاكل التي تتعرض لها المرأة المغربية عند غياب دورها التقليدي في الأسرة، فتمرّ هذه المرأة بعدة مراحل تحررية، قد تنتهي إلى الاخفاق،

أو ربما كانت ناجحة، لكنّه نجاح غالي الثمن، مُرّ المذاق. أمّا الفصل الخامس وعنوان «اللغة بيتي»، فيعرض لسلطان الكلمة والاسم، ويعطي نبذة عن الأدوات اللغوية التي يستخدمها الأدب المغربي.



رسم بالألوان المائية للفنّان الجزائري محمد خدّة

ونقرأ في فصل «الشرق في العهود الماضية» قصصاً لأبي الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، قصصاً تحمل كلّ رموز الصوفية على بساطة أسلوبها والسذاجة الظاهرة لطابعها الخرافي. ونقرأ أسلوباً هذا لأديب جزائري معاصر يشابه هذا الأسلوب ظاهراً. أما الفصل الأخير، «جزيرة العودة» فشمل صوفيات تعبّر عن التقهقر والتسامي وراء الطبيعة، والانحلال، والوجد. ومن الناحية الفنّية، استحسنا رسم الفنانَين محمدّ خدّه من الجزائر ونجا مهداوي من تونس اللذين اتسم رسمهما في كلّ الفصول بطابع وسطي بين التقليد والحداثة. هذا، ويحتوي المجلد على ملحق بالأعلام والتعابير الغريبة عن القارئ الألماني مرتّبة هجائياً. كما ورد في الملحق خارطة لدول المغرب العربي، وسير الكتّاب مقتضبة مرتّبة على حسب الأقطار، وكتبهم، وقائمة بمؤلفات الكتّاب المغاربة بالفرنسية التي تُرجمت حتّى الآن إلى الألمانية ونُشرت.

DIE ACHT FRAUEN DES GROSSVATERS
Salim Alafenisch
Unionsverlag, Zürich, 1989

أزواج جدي الثماني
سليم الفانش،
دار النشر «أنيونس فرلاغ»،
زوريخ، 1989، 175 صفحة.

سليم الفانش من أسرة بدوية، شيخها أبوه، تعيش في صحراء النقب. وظهر الآن للفانش كتابه الثاني، وهو مجموعة قصصية صغيرة، عنوانه أزواج جدي الثماني. والكتاب يباع منذ الخريف الماضي في المكتبات الألمانية. وقد قدّم الفانش لهذا الكتاب بمَثَل بدوي، فحواه أنّ الصغار يأخذون عن الكبار.

واستمد الفانش - كما فعل في كتابه «بائع البخور» - مادّة هذه المجموعة القصصية من محيط البدو في وطنه. عمد الفانش إلى الأسلوب الواضح، والجمل القصيرة، ونجح في جعل هذه القصص ممتعة، يمضي فيها بثبات هادئ، دون تكلّف لأساليب التشويق المبتذلة. فكما كتب كلاوس فارين في صحيفة «دي تسايت» فإن «التوتّر القصصي في هذه المجموعة ليس آتيا من تهيئة القارئ لحلّ العقدة وإنّما هو كامن في الأسلوب نفسه وحسن العرض».
وخطا الفانش خطوة أبعد في فنّ القصة، إذ لم يكن بين قصصه الخمس في كتابه السابق «بائع البخور» ربط واتّصال. بينما نرى قصصه في هذه المجموعة الجديدة متصلاً بعضها ببعض، متداخلات. بلغ ذلك بوسيلتين: الراوي، وهو الأم، تقصّ على أطفالها - أو أشبالها، كما تقول في دعابة - ثم بطل القصص جميعاً، وهو الجدّ: رجل ضخم، صاحب أنعام وقطعان وأرض واسعة، وصاحب سبع زوجات إلى جانب ابنة عمّه ورفيقة صباه عائشة. وكان هناك دائما سبب «قاهر» يحمله على أن يتزوّج.
قصص طريفة وطريقة سرد ممتعة حقاً. طريقة الفانش هذه التي تدخل القارئ الألماني، وهو لا يكاد يشعر، في عالم غريب، يتعرّف عاداته وتقاليده.

صورة الغلاف الخارجية الخلفية:
لودفيغ برسيوس - مبنى رفع المياه، بوتسدام، 1842